

MANFRED BISSINGER

KRETA

BYZANTINISCHE WANDMALEREI

MÜNCHENER ARBEITEN
ZUR KUNSTGESCHICHTE UND ARCHÄOLOGIE
HERAUSGEGEBEN VON
MARCELL RESTLE

Band 4



MANFRED BISSINGER

KRETA
BYZANTINISCHE WANDMALEREI

EDITIO MARIS
MÜNCHEN 1993

VORWORT

Über einundzwanzig Jahre sind vergangen, seit mich die byzantinischen Fresken Kretas in ihren Bann schlugen. Was sich zunächst als reine Liebhaberei (verbunden mit der dazugehörigen „Sammelwut“) verstand, gewann rasch eine neue Dimension hinzu: die des wissenschaftlichen Interesses. Ursache dafür war zum einen, daß ich bald feststellen mußte, daß die einschlägige Literatur, was Kreta betrifft, mich fast völlig im Stich ließ, wenn ich etwas Genaueres über die Bilder, die mir so sehr gefielen, erfahren wollte, zum anderen der immer wieder von Freunden geäußerte Wunsch, ich möge doch die Erträge meiner „Sammelwut“ nicht geradezu egoistisch für mich behalten.

So tauchte also der Plan für dieses Buch auf. Welche Mühe es machte, der bei aller Auswahl – riesigen Stofffülle ihr historisches Gesicht zu entlocken, mag der Leser dem Werk selbst (vor allem dort, wo es die Instrumente kunsthistorischer Forschung einsetzt) entnehmen. Daß es schwierig war, dem Buch seine Chance auf dem Markt zu schaffen und es technisch zu realisieren, wird er sich leicht vorstellen können.

Nun liegt das Ergebnis all dieser Bemühungen vor, und es bleibt mir nur noch die angenehme Pflicht, voll Freude allen denen zu danken, die dazu beigetragen haben, daß es soweit kam. Die Editio Maris erklärte sich früh bereit, das Buch zu veröffentlichen, und ihre Leiterin, Frau Margareta Restle, scheute persönlich keine Mühe, den arbeitsreichen, schwierigen Produktionsprozeß in Gang zu halten. Dafür sei ihr ganz herzlich gedankt. Herr Prof. Dr. Marcell Restle begleitete das Projekt mit vielen nützlichen Ratschlägen und setzte sich stets tatkräftig und hilfsbereit für seine Realisierung ein. Herr Manuel Restle sorgte mit höchstem Eifer für die technische Verwirklichung des Bildteils (das Werk stellt eines der ersten Kunstbücher dar, in denen frequenzmodulierte Bildverarbeitung eingesetzt wurde): Beiden Herren danke ich vielmals für all ihre Bemühungen. Mein lieber Kollege, Herr Hubert Brumberger, sei für seine freundliche Bereitschaft, Korrekturen nachzulesen, bedankt.

Einer, ohne den es dies Buch gar nicht gäbe, erlebt sein Erscheinen leider nicht mehr: Dem Andenken meines lieben Bruders, der mich all die Jahre hindurch so treu in Kreta auf den Weg brachte, sei das Werk geweiht; daß er durch die von

ihm heigesteuert Bilder in ihm ebenso wie durch die vielen Bilder der Erinnerung in mir weiterlebt, erfüllt mich mit besonderer Freude.

Unsere liebe Mutter starb nun auch, bevor das Werk erscheinen konnte. Geduldig wartete sie jedesmal in der Heimat, bis wir von unseren Kretareisen erzählen konnten. Voll Dankbarkeit will ich auch ihr Gedächtnis in diesem Buch verewigen.

Auch anderer Menschen, die das Buch nicht zu Gesicht bekommen werden, sei dankbar gedacht; der vielen freundlichen Menschen Kretas, deren Hilfe und Gastfreundschaft wir auf unseren Reisen gerührt erleben durften. Was für Geschichten gäbe es darüber nicht zu erzählen! Aber das wäre schon wieder ein neues, anderes Buch.

München und Kleinkötz, im Sommer 1995

Manfred Bissinger

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG	11
II. DER HISTORISCH-GESELLSCHAFTLICHE HINTERGRUND DER BYZANTINISCHEN MONUMENTALMALEREI KRETAS	19
III. DER ARCHITEKTONISCHE RAHMEN DER BYZANTINISCHEN MONUMENTALMALEREI KRETAS	23
IV. MAKEDONISCHE MALEREIEN	25
Wichtige Monumente	29
V. KOMNENISCHE MALEREIEN	43
Wichtige Monumente	47
VI. MALEREIEN DES 13. JAHRHUNDERTS	61
Allgemeines	61
Malereien aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts	64
Wichtige Monumente	65
Malereien aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts	69
Wichtige Monumente	71
Malereien des westkretischen Linearstils des späten 13. Jahrhunderts	79
Wichtige Monumente	81
VII. IN DER KUNSTTRADITION DES 13. JAHRHUNDERTS STEHENDE MALEREIEN DES 14. JAHRHUNDERTS	85
Allgemeines	85
Malereien, die den westkretischen Linearstil des späten 13. Jahrhunderts fortführen (Theodor Daniel und Michael Beneres und ihr Umkreis)	89
Wichtige Monumente	91
Südwestkretische Malereien (Ioannes Pagomenos und sein Umkreis)	95
Wichtige Monumente	97
Sonstige traditionsverhaftete Malereien des 14. Jahrhunderts	103
Wichtige Monumente	105
VIII. DER „ERSTE PALÄOLOGENSTIL“ UND SEINE ENTWICKLUNG IN KRETA	111
Wichtige Monumente	115
IX. DER „ZWEITE PALÄOLOGENSTIL“ UND SEINE ENTWICK- LUNG IN KRETA	125
Wichtige Monumente der reinen Stilform	127
Wichtige Monumente der „vermischten“, vergrößerten Stilform	131

Wichtige Monumente der weiterentwickelten Stilform um 1330	135
X. DIE PALÄOLOGISCHE MALEREI KRETAS IM ZWEITEN DRITTEL DES 14. JAHRHUNDERTS	139
Wichtige Monumente aus dem formativen Abschnitt der Stilphase	143
Wichtige Monumente aus dem reif ausgeprägten Abschnitt der Stilphase	151
Wichtige Monumente aus der Zeit der Differenzierung der Stilphase	161
XI. DIE PALÄOLOGISCHE MALEREI KRETAS IM LETZTEN DRITTEL DES 14. JAHRHUNDERTS UND IHRE „NACHZÜGLER“ IM FRÜHEN 15. JAHRHUNDERT	171
Wichtige Monumente aus dem ersten Abschnitt der Stilphase (ca. 1365–1380)	177
Wichtige Monumente aus dem zweiten Abschnitt der Stilphase (ca. 1380–1400)	189
Wichtige „Nachzügler“ der Stilphase (frühes 15. Jahrhundert)	207
XII. DIE PALÄOLOGISCHE MALEREI KRETAS IM 15. JAHR- HUNDERT UND IHR WEG ZUR „KRETISCHEN SCHULE“	215
Wichtige Monumente aus der Zeit von 1400 bis 1430	223
Wichtige Monumente aus der Zeit nach 1430	231
Wichtige Monumente volkstümlicher Malerei aus der Zeit nach 1430	243
LITERATURABKÜRZUNGEN	251
REGISTER	255
ABBILDUNGSNACHWEIS	258
BILDLEGENDEN	259
KARTEN	267
ABBILDUNGEN	281

I. EINLEITUNG

Creta Sacra benannte vor bald zweieinhalb Jahrhunderten ein venezianischer Historiker sein Werk¹ über die kirchliche Geschichte jener großen griechischen Insel im östlichen Mittelmeer, welche noch nicht allzu lange vor seiner Zeit der Herrschaft seiner Heimatstadt entrissen worden war. Die Worte *Creta sacra* möchten sich auch dem nachdenklichen Reisenden unserer Tage nicht selten auf die Lippen drängen, wenn er Orte und Landschaften Kretas durchstreift. Hier windet sich die Straße eng um einen altehrwürdigen Kirchenbau, dort leuchtet weißgetüncht eine Kapelle mitten aus den Feldern in einem Tal herauf, da schmiegt sich der Kubus eines Gotteshauses unter den Schutz einer Gruppe großer, alter Bäume. Und oft geschieht es, daß, sobald die Landschaft sich ins Freie weitet, sein Auge rundum bis zu einem Dutzend solcher Kirchlein zählen kann. Unübersehbar sind sie, Zeugnisse jahrhundertelanger Frömmigkeit.

Und nimmt sich dann der Interessierte die Zeit anzuhalten, über Felder und Felsen — oft ist das nicht leicht — zu gehen und sich das Innere dieser kleinen Bauten anzusehen, begegnet ihm nicht selten eine große Überraschung: Da sind Bilder an die Wände gemalt, Heilige, Szenen aus der Bibel; oft sind sie stark verblaßt oder fast ganz zerstört — umso freudiger nimmt sein Auge dann aber diesen schönen Kopf oder jene Szene wahr, die wohl erhalten mitten aus der Zerstörung leuchten. Gelegentlich jedoch erscheint es, als seien sie erst gestern entstanden. Bemüht sich unser Reisender, von ersten derartigen Überraschungen gefesselt, aufs neue und immer wieder um die Begegnung mit diesen Werken frommer Kunst, wird seine Verwunderung noch gesteigert werden: derartig vielfältig sind sie, daß nie der Eindruck aufkommt, genau „das habe man schon einmal gesehen“. Hinter jeder dieser knarrenden Kirchentüren ist ein Fund zu machen.

Ungefähr tausend solche ausgemalten Gotteshäuser gibt es auf Kreta, etwa die Hälfte des Bestandes von ganz Griechenland². Umso erstaunlicher erscheint es, daß dieser Schatz von der Wissenschaft noch kaum gehoben ist. Sie weiß bis heute nicht einmal genau, wie groß die Zahl der Freskenkirchen auf der Insel überhaupt ist. Ein Verzeichnis aus den Dreißigerjahren unseres Jahrhunderts³ enthält 809 derartige Monumente, eine Zahl, die sich knapp drei Jahrzehnte später in ei-

¹ Fl. Cornelius, *Creta Sacra*, Venedig 1755.

² Mdl, Mitteilung von Prof. Marcell Restle.

³ Gerola, *Elenco topografico delle chiese affrescate di Creta*, Venedig 1934–35.

mit engsten Lüste⁴ auf 845 erhöhte. Aber auch dieser Ansatz trifft noch nicht das Richtige: Für Hagios Basileios, eine der 20 Eparchien Kretas, hat ein lokaler Forscher zu den schon in der Zahl 845 enthaltenen 43 Kirchen 28 weitere neu hinzugefügt⁵. Darf man daraus auf die ganze Insel schließen, erscheint ein Ansatz von 1000 ausgemalten Kirchen für Kreta eher noch als zu niedrig. Auch ist sicher noch längst nicht alles Erhaltene bekannt geworden: Immer wieder wurden in der jüngeren Vergangenheit unter späteren Überdeckungen Wandmalereien gefunden, und weitere derartige Überraschungen sind nicht auszuschließen.

Kurz gesagt: Die sakralen byzantinischen Fresken Kretas sind noch nicht einmal vollständig katalogisiert. Ihre kunsthistorische Erforschung steht dementsprechend, ganz anders als bei den meisten anderen byzantinischen Kunstprovinzen, erst in den Anfängen. Gesamtdarstellungen der byzantinischen Malerei nehmen, wenn überhaupt, nur am Rande von ihnen Notiz. Und das geschieht dann anhand weniger, den Autoren zufällig bekannt gewordener Monumente; nirgendwo wird unmittelbare, persönliche Kenntnis oder gar ein Blick für die wirkliche Fülle und Qualität dieser Malerei spürbar. Die wahren Schätze bleiben unbekannt, und ein paar wenige Werke — es sind immer dieselben — werden mit flüchtigen, eher allgemeinen Charakterisierungen bedacht.

Etwas besser steht es mit der unmittelbaren wissenschaftlichen Bemühung um die byzantinische Kunst Kretas. An ihrem Beginn standen die bahnbrechenden und zum Teil auch heute noch unentbehrlichen Arbeiten des Venezianers G. Gerola aus dem ersten Drittel unseres Jahrhunderts. Anders als der Titel seines monumentalen Werkes⁶ angibt, befaßte sich dieser Autor auch mit der byzantinischen Hinterlassenschaft der Insel. Zur Erforschung ihrer Architektur und Malerei hat er erste Ansätze geschaffen. Von ihm stammt auch das früheste, heute noch grundlegende Verzeichnis der kretischen Freskenkirchen⁷, das K. E. Lassithiakes später ins Neugriechische übersetzt und weiter ausgestaltet hat⁸. Der letztere Autor hat um 1970 auch eine detailliertere Darstellung von 141 Kirchen des westkretischen Nomos Chania vorgelegt⁹. Inzwischen war auch die Zeit für verschiedene Einzeluntersuchungen gekommen, welche sich mit bestimmten Monumenten, Künstlern oder Aspekten der byzantinischen Malerei Kretas befaßten¹⁰. Auch eine erste Ge-

⁴ K. E. Lassithiakes, *Τοπογραφικὸς καὶ ὁλόγραφος τῶν τοιχογραφημένων ἐκκλησιῶν τῆς Κρήτης*, Herakleion 1961.

⁵ Pelantakis.

⁶ Gerola I–IV, Unentbehrlich heute noch seine Sammlung der Inschriften in Band IV.

⁷ Siehe Anm. 3.

⁸ Siehe Anm. 4.

⁹ Lassithiakes 1969, 1970, 1971.

¹⁰ Untersuchungen vor allem der Autoren M. Chatzedakis, N. B. Drandakis, K. D. Kalokyres, K. E. Lassithiakes, M. Mpormpidakis, A. K. Orlandos, S. Papadake-Ökland.

samtdarstellung wurde schon versucht¹¹. Im Vordergrund des Interesses standen in all diesen Werken die Bildthemen und ihre Ikonographie. Eine stilistische Analyse — ~~gar~~ noch als Baustein für eine übergreifende kunsthistorische Gesamtschau — erfolgte höchstens hier und da am Rande. Erst im letzten Jahrzehnt wurde in einem für ein spezielles Reisepublikum gedachten Buch¹² zum ersten Mal der Versuch unternommen, eine Geschichte der kretischen byzantinischen Malerei zu skizzieren und ihr eine große Zahl ausgewählter Objekte zuzuordnen, wobei — ebenfalls zum ersten Mal — die überall sonst schon lange eingeführten, von den byzantinischen Kaiserdynastien abgeleiteten Epochenbegriffe der byzantinischen Kunstgeschichte konsequente Anwendung fanden. Eine vom Autor kürzlich vorgelegte Darstellung¹³ enthält, neben anderem, eine erste, von einer großen Zahl von Monumenten ausgehende, teilweise schon auf außerkretische Parallelen bezogene, umfangreiche Geschichte der byzantinischen Malerei Kretas.

Das vorliegende Werk soll die dortigen Ausführungen ausweiten und vertiefen. Es befaßt sich allein mit der Malerei; sie konnte dadurch in größerer Breite behandelt werden, und die schon in der vorausgehenden Abhandlung angewandte Methode des Stilvergleichs¹⁴ konnte hier auf alle Monumente in gleichmäßiger Intensität ausgedehnt werden. Es ergaben sich stellenweise neue Einsichten, und gelegentliche Modifikationen früherer Festlegungen wurden nötig. Im großen und ganzen bestätigte sich jedoch bei der dem vorliegenden Werk zugrundeliegenden neuerlichen Prüfung des gesamten in ihm erfaßten Materials die frühere Sicht des Gegenstands. Dabei ist sich der Autor aber auch bei diesem seinem zweiten Durchgang durch die weite Landschaft der kretischen byzantinischen Malerei dessen wohl bewußt, wie unsicher der Boden, auf dem er geht, an vielen Stellen ist. Der schlechte Erhaltungszustand der meisten Monumente macht manche dezidiertere Behauptung über sie ebenso riskant, wie der fast völlige Mangel an historischen Dokumenten und die Seltenheit datierter Inschriften eine präzise zeitliche Fixierung bei der größten Zahl von ihnen verhindert. Demgegenüber stellt die Tatsache, daß von dem riesigen Corpus der byzantinischen Freskenkirchen Kretas in der vorliegenden Untersuchung nur etwa ein Viertel berücksichtigt werden konnte¹⁵, einen weniger gravierenden Faktor dar, wenn es um die Verlässlichkeit des in ihr gezeichneten Bildes geht. Weiteres Material läßt sich sicher in die hier

¹¹ K. D. Kalokyres, *Αἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης*, Athen 1957, engl.: Kalokyres.

¹² K. Gallas-K. Wessel-M. Borhoudakis, *Byzantinisches Kreta*. München 1983 (BK).

¹³ M. Bissinger, *Kreta*, II. Teil, in: *Reallexikon für byzantinische Kunstgeschichte*, Band 30, Stuttgart 1990, Sp. 905 ff., bes. Sp. 1047–1174.

¹⁴ Dort (s. vorangehende Anm.) kam sie zwar bei den frühen Denkmälern konsequent, bei denjenigen aus der paläologischen Stilperiode dagegen nur noch sporadisch zur Anwendung.

¹⁵ Eine vollständige Erfassung würde die Kräfte eines Einzelnen übersteigen und auch die vertretbaren Grenzen eines Buches bei weitem sprengen.

entworfenen Linien einpassen; es würde sie wohl stellenweise noch bereichern und modifizieren, aber sicher nicht aufheben können.

Nach all dem kann sich das Buch nur als Pionierunternehmen verstehen. Als solches glaubt es jedoch durchaus Sinnvolles leisten zu können, das Bestand haben wird: an wichtigen Beispielen die Einbindung der kretischen Monumentalmalerei in den weiteren historischen Kontext der byzantinischen Kunst zu vollziehen und, unter dauerndem Bezug auf diesen größeren Rahmen, ein Bild ihrer internen Entwicklung zu entwerfen. In dieses können dann hier noch nicht berücksichtigte Denkmäler einbezogen werden, wie überhaupt das Bild offen bleiben soll. Dabei stellen sich Fragen, die teilweise über den kretischen Horizont hinaus Interesse beanspruchen können: Inwieweit ist die Entwicklung der kretischen byzantinischen Malerei von außerkretischen Anstößen beeinflusst, inwieweit ist sie Ergebnis innerkretischer Abhängigkeiten? Gab es gar so etwas wie eine sich selbst tragende Entwicklung, und, wenn ja, in welchem geschichtlichen Stadium dieser Kunst? Sind geographische Differenzierungen festzustellen, das heißt, gab es Lokalstile? In welchem Verhältnis stehen diese, wenn ja, zur zeitlichen Koordinate der Stilentwicklung und zu eventuellen von außen kommenden Anstößen? Immerhin ist die Insel in vielerlei Hinsicht zu bedeutend und zu groß, als daß sie in der Entwicklung ihrer Kunst lediglich auf eine passiv-rezeptive Rolle beschränkt vorzustellen wäre und in all ihren Teilen eine völlig uniforme Ausgestaltung künstlerischer Äußerungen zu erwarten wäre. Eine Behandlung dieser Fragen kann, weit über den Einzelfall Kreta hinaus, von Interesse sein. Sie stellen sich auch in anderen Provinzen der byzantinischen Kunst, und der überschaubare Modellfall Kreta mag dazu beitragen, sie auch dort zu beantworten. Ganz abgesehen von den Querverbindungen, die von dort immer wieder zu unserer Insel — und umgekehrt — zu verfolgen sind: Die Frage nach der beiden Kunstprovinzen gemeinsamen Quelle stellt sich sofort; daß auf sie die Annahme einer erstaunlich langen, bis ins 15. Jahrhundert hinein festzustellenden künstlerischen Aktivität der Metropole Konstantinopel die einzig sinnvolle Antwort abgibt, wird kaum überraschen, eher aber schon das Ausmaß, bis zu dem die ehemalige Hauptstadt immer noch, oft bis in Details, die Entwicklung beeinflusst zu haben scheint.¹⁶

Stets ist dabei auch zu untersuchen, bis zu welchem Grad und in welcher Form Kretas Künstler¹⁷ von außen kommende Anstöße aufgenommen und verarbeitet haben. Gesah das nur äußerlich, ohne Verständnis und echte Aneignung, oder ist auch eine wirkliche Rezeption des Fremden, Neuen festzustellen? Gibt

¹⁶ Es sei denn, man nähme immer wieder unmittelbare künstlerische Verbindungen z.B. zwischen Serbien und Kreta an, wegen doch manches spricht.

¹⁷ Wobei noch zu bedenken ist, ob nur Einheimische auf der Insel gemalt haben, stellenweise in Gegenteileis unzweifelhaft bezeugt, andernfalls eventuell zu vermuten.

es auch das Kretische in der Malerei der Insel, und, wenn ja, worin besteht es? Eine Beantwortung dieser Fragen wird dadurch erschwert, daß — angesichts der historischen Situation Kretas — nicht nur mit Einflüssen aus der byzantinischen Kunstsphäre, sondern auch mit solchen aus dem Westen, speziell aus Italien, zu rechnen sein dürfte.

Interessant wird es auch sein, das allmähliche Absinken qualitativ höherer Vorbilder — seien sie außer- oder innerhalb Kretas zu lokalisieren — zu beobachten, das heißt der Frage nachzugehen, wie aus hoher Kunst „provinzielle“ Kunst wird. Sie kann in diesem Werk nicht systematisch thematisiert werden. Aber immerhin mag es Beachtung verdienen, immer wieder an Einzelfällen festzustellen, welche Elemente der Vorbilder als erste von diesem Abstieg erfaßt und damit aufgegeben werden, und welche sich ihm länger oder dauernd widersetzen. Es können sich möglicherweise daraus Gesichtspunkte ergeben, welche, systematisiert und ausgedehnt, das Phänomen „provinzielle Kunst“ als solches tieferschürfend zu erfassen erlauben.

Im Mittelpunkt der Darstellung sollen jedoch, auf jeden Fall, die konkreten kretischen Monumente und die aus ihrer Untersuchung zu gewinnende Geschichte der byzantinischen Malerei der Insel stehen. Die Schwierigkeiten, die sich deren Erhellung entgegenstellen, waren oben schon kurz angesprochen worden. Vor allem die Tatsache, daß nur in wenigen Fällen das genaue Entstehungsdatum inschriftlich überliefert ist¹⁸, stellt ein entscheidendes Hindernis bei der Erstellung eines gesicherten chronologischen Gerüsts dar, welches hinter einer solchen Geschichte stehen müßte. Es bleibt nur übrig, die große Masse des nicht datierten Denkmälerbestandes den datierten Monumenten, die dabei gewissermaßen als „Stützpunkte“ dienen, zeitlich zuzuordnen beziehungsweise sie zwischen diese Fixpunkte zu interpolieren. Die Methode, mit der solche Bezüge hergestellt werden, ist in jedem Fall der Stilvergleich, nicht jedoch der Vergleich von Ikonographien (dieser mag zwar in Einzelfällen wertvolle Hinweise liefern, muß im ganzen aber als zu unsicher beiseite bleiben: Bildlösungen können sich oft hartnäckig lange halten, können aber später wieder aufgegriffen werden oder können in anderen Fällen völlig unberücksichtigt bleiben — ein solides chronologisches Gerüst läßt sich auf all dem nicht aufbauen). Dabei besitzt dieses Verfahren eine nicht unbeachtliche Spannweite: Es reicht vom Vergleich kleiner, von den Künstlern ohne große Überlegung gestalteter Details (beispielsweise der Augen-, Mund- und Ohrenpartie in den Gesichtern, mancher Faltenmotive auf den Gewändern; *morellisches Prinzip*) bis zur vergleichenden Würdigung stilistischer Tendenzen und Haltungen, die ganze Bildzyklen

¹⁸ Insgesamt sind nur bei 87 Freskenzyklen vollständige Daten in den Stifterinschriften erhalten; bei 29 Monumenten sind wenigstens unvollständige Angaben auf uns gekommen, und in 37 Fällen liefern zumindest Graffiti einen terminus ante quem für die Entstehung der Bilder (dieses Material s. den bei Kalokyris 35 ff. aufgeführten Listen).

charakterisieren. Ersteres Verfahren (die Anwendung des morellischen Prinzips) vermag im übrigen auch bei einem Spezialfall solcher stilistischer Zuordnung, der Zuschreibung einzelner Monumente an einen bestimmten, anderswoher schon bekannten Meister, gute Dienste zu leisten (vorliegendes Werk möchte etliche solche Zuschreibungen zur Diskussion stellen).

Den Stilvergleich auf kretische Werke zu beschränken, ist, gerade wenn mit seiner Hilfe datiert werden soll, wenig hilfreich. Bei aller Eigenentwicklung, die im Laufe der byzantinisch-kretischen Malereigeschichte, vor allem in deren späteren Phasen, immer wieder auch zum Tragen kommt — und die deshalb den innerkretischen Vergleich nicht nutzlos erscheinen läßt —, sind es doch die großen Neuanstöße und Entwicklungen außerhalb der Insel, welche auch für ihre Kunstgeschichte maßgebend waren. Deshalb wurde hier durchgehend alles zur Verfügung stehende Vergleichsmaterial — nicht bloß der Monumental-, sondern auch aus der Buchmalerei, hier und da auch aus der Ikonenkunst — herangezogen, stamme es nun beispielsweise aus Jugoslawien oder Kappadokien, vom griechischen Festland oder aus Konstantinopel selbst. In kaum einem Fall kann es als unmittelbares Vorbild eines kretischen Monuments bezeichnet werden, immer stellt es in Bezug auf dieses eine näher oder ferner stehende Parallellösung dar, die ihrerseits — so oder so — auf gemeinsame Vorbilder zurückgeht. Die in dem Begriff Parallellösung enthaltene Vorstellung eines Nebeneinanders mag man dabei durchaus auch zeitlich verstehen; allerdings darf dabei nie aus dem Auge gelassen werden, welche Fallstricke auch die vergleichende Methode beim Ansatz einer Chronologie bereithalten kann: Es ist beispielsweise nicht von vornherein garantiert, daß sich ein Kunstwerk stilistisch „auf der Höhe seiner Zeit“ befindet; das bedeutet: mit Nachzügeln und Epigonen ist zu rechnen, eventuell sogar mit einem beabsichtigten Archaisieren. Auch ist ein solcher Stilvergleich nie losgelöst vom stilistischen Niveau des betreffenden Kunstwerks vorzunehmen: Provinzielle Malereien spiegeln — wenn überhaupt — qualitätvollere Vorbilder anders wider als solche, die in der Qualität mit diesen mithalten können (in ersterem Fall ist im übrigen auch die Frage interessant, was vom Vorbild übernommen wurde und was nicht).

Es kann, denkt man das Vorhergehende weiter, im allgemeinen überhaupt nicht darauf verzichtet werden, über Einzelmonumente hinaus den ganzen stilistischen Horizont eines bestimmten Zeitabschnitts zu berücksichtigen, wenn der künstlerische und chronologische Ort eines zu untersuchenden Denkmals festgemacht werden soll. Vorliegendes Werk versucht, dem, was die byzantinische Monumentalmalerei Kretas betrifft, dadurch gerecht zu werden, daß es an Stellen, wo dies, von der Geschichte der byzantinischen Kunst her gesehen, angebracht erschien, solche Horizonte, so knapp, aber auch so detailliert wie möglich, aufreißt und den kretischen Denkmälern in ihrem Rahmen einen Platz zuzuweisen versucht.

Als Vorteil dieses Verfahrens ergibt sich, daß diese, ohne irgendwie *genau* werden zu müssen, wie von selbst zu kleinen Gliedern in einer großen Kette werden, an Stellen, wo diese Kette eng besetzt ist, steht dem Versuch, aus der Summe einzelner Positionen eine einigermaßen zusammenhängende Linie nachzuzeichnen, nichts im Wege.

Nicht möglich ist das bei den frühen Kapiteln dieser Geschichte. Das kretische Material ist hier zu spärlich, Es verlangt für jedes einzelne Monument eine isolierte, das heißt aber auch in Tiefe und Breite weitergreifende Behandlung. Bei den späteren Kapiteln kann dann flächiger, pauschaler vorgegangen werden; hier können schon eher Gruppen zusammengehöriger Denkmäler gebildet werden, lassen sich Entwicklungslinien bruchstückhaft oder ganz nachzeichnen. Dies alles ermöglicht Abkürzungen und Zusammenfassungen. Die in dem Buch festzustellende Unausgewogenheit in Umfang und Tiefgang der Untersuchung ist also von der Strukturierung des in ihm behandelten Materials hervorgerufen.

Ihr soll wenigstens dadurch entgegengewirkt werden, daß die Art, wie dieses Material präsentiert wird, durchgängig dieselbe ist. Einleitende Textabschnitte entwerfen, wie gerade dargestellt, jeweils einen Rahmen, in den dann die einzelnen jeweils zugehörigen, hier behandelten kretischen Monumente hineingestellt werden. Dabei werden die wenigen datierten Monumente jeweils vorausgestellt: Sie sollen eine erste Überprüfung ermöglichen, inwieweit der Rahmen überhaupt für Kretas Kunst relevant ist, ihn also, aus kretischer Sicht, *eichen*. In das dieserart grobmaschig ausgelegte Netz werden dann die nicht datierten Denkmäler eingefügt; die bei ihnen jedesmal genannten Jahreszahlen stellen lediglich den Versuch eines ungefähren chronologischen Ansatzes dar und sollen ein Abgleiten ins allzu Vage verhindern.

Ein Wort noch zum hier vorgelegten Bildmaterial. In der bisherigen Literatur über die byzantinische Malerei Kretas wurde nur ein ganz geringer Bruchteil der auf der Insel erhaltenen Schätze vorgestellt; gerade besonders qualitätvolle Beispiele blieben, auch in bildlicher Form, bis heute völlig unbekannt. Vorliegendes Werk möchte auch in diesem Punkt ein wenig Abhilfe leisten. Dem Verfasser fiel es ungemein schwer, aus der Fülle des ihm zur Verfügung stehenden, fast ganz auf eigenen Reisen gewonnenen Bildmaterials eine den Umfang des Buches nicht zu sehr belastende Auswahl zu treffen. Schon Bekanntes wollte er dabei so weit wie möglich zurückdrängen, Unbekanntem dafür die Beachtung gewinnen, die es verdient. Natürlich konnten längst nicht alle im Text behandelten Monumente im Bildteil berücksichtigt werden, obwohl beim Autor für sie alle Bildmaterial vorlag. Er muß die damit verbundene Einseitigkeit, die seiner subjektiven Bewertung der präsentierten Illustrationen resultiert, in Kauf nehmen. Sowohl ästhetische Kriterien waren für sie maßgebend, wie auch die Überlegung, inwie-

weit sie geeignet sein können, im Text Entwickeltes zu belegen¹⁹. Nicht in jedem Fall spielte der Erhaltungszustand des Abgebildeten eine bestimmende Rolle; in diesem Sinne schöne Bilder zu bieten, war nicht die dem Bildteil zugrundeliegende Zielvorstellung.

¹⁹ Daß dieses Interesse insgesamt nur sehr eingeschränkt berücksichtigt werden konnte, ist sehr bedauerlich, aber unvermeidlich. Eine Verifikation durch die Evidenz einer Abbildung wurde dadurch leider eher zur Ausnahme. Ebenso wenig konnten natürlich Vergleiche zu anderen, außerkretischen Monumenten durch Abbildungen belegt werden; für sie wird immerhin, soweit nur irgendmöglich, auf sonst in der Literatur vorliegendes Bildmaterial verwiesen.

II. DER HISTORISCH-GESELLSCHAFTLICHE HINTERGRUND DER BYZANTINISCHEN MONUMENTALMALEREI KRETAS¹

Überall im Bereich der sakralen byzantinischen Kunst bildete die über ein Jahrhundert währende Epoche des Bilderstreits (714-843) eine gravierende Unterbrechung der bis dahin seit der Spätantike fortdauernden Kunsttradition. In Kreta wurde dieser Einschnitt noch dadurch vertieft, daß die Insel während dieser Zeit (wohl im Jahre 827) von den Arabern erobert und weit über hundert Jahre (bis 961) von ihnen besetzt gehalten wurde. Das christliche Leben der griechischen Kreter wird damals zwar nicht völlig ausgelöscht, aber doch zunehmend zurückgedrängt und entstellt worden sein; gerade auch für jegliche Kunstausbübung wird das gelten. Als die Insel im Jahre 961 dann wieder dem byzantinischen Reich zurückgewonnen worden war, setzte eine intensive Missionstätigkeit ein (hl. Athanasios Athonites; hl. Nikon Metanoite; hl. Ioannes Xenos), welche auch auf dem Gebiet der christlichen Kunst ihren Niederschlag fand, was vor allem aus der Biographie des hl. Ioannes Xenos bezeugt ist². Die wenigen aus der frühen Zeit um 1000 erhaltenen Monumente zeigen, daß dabei zunächst eher anderswo schon veraltete Vorbilder nachgeahmt wurden, aber schon in der Mitte des 11. Jahrhunderts scheinen die Künstler der Insel den Anschluß an die allgemeine Entwicklung gefunden zu haben. Kretas administrative Stellung wurde wohl noch in diesem Jahrhundert aufgewertet: Im Zuge der Verwaltungsreformen Alexios' I. (1081-1118) wurde seine Regierung einem Dux beziehungsweise Katepan übertragen. Daß schon in den Neunzigerjahren des 11. Jahrhunderts (am ehesten 1092) ein gewisser Karykes, wohl der damalige Dux der Insel, einen Aufstand wagte, belegt das Wirken zentrifugaler Kräfte. Die wohl in dieselbe Zeit zu verlegende Ansiedlung von zwölf Adelsfamilien (ὀρχωντοῦκλα, -οί) weist im Grunde auf dasselbe Phänomen: In ihrem Aufstieg spiegelt sich die im ganzen byzantinischen Staat zur Zeit der Komnenen aufkommende Feudalisierung wider. Ob ihr Anspruch, konstantinopolitanischer, ja zum Teil kaiserlicher Herkunft zu sein, berechtigt war, fragt sich; Ausdruck ihres Selbstbewußtseins ist er allemal. Diese sich entwickelnde Adelsschicht kommt natürlich auch vor allem als Förderer der Künste in Frage. Die teilweise hohe Qualität der wenigen auf kretischem Boden aus komnenischer

¹ Dieses Thema wurde ausführlich vom Autor in seinem Artikel *Kreta im Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Bd. IV, Stuttgart 1990, Sp. 905 ff. behandelt. Es wird auch in den Einleitungsabschnitten zu den einzelnen Stillepochen jedesmal zur Sprache kommen. Hier soll nur ein summarischer Überblick gegeben werden.

² S. 27 f.; 29, Anm. 1.

Zeit überkommenen Wandmalereien spricht für anspruchsvolle, über bäuerlich-provinzielles Niveau hinauswachsende Auftraggeber.

Auch für Kretas Geschichte bedeutete das Jahr 1204 einen entscheidenden Einschnitt. Nach der Eroberung Konstantinopels durch die Truppen des Vierten Kreuzzuges wurde die Insel Teil der westlichen Kriegsbeute und kam unter venezianische Herrschaft, unter der sie bis zu ihrer Eroberung durch die Türken (1645–1669) verblieb. Die Venezianer organisierten ihr Regime nach Mustern ihrer italienischen Heimatrepublik und siedelten während des 13. Jahrhunderts viermal eigene Lehensträger auf der Insel an. Dabei nahmen sie anfangs auf die Rechte und Besitztümer des einheimischen Adels keine Rücksicht. Ebenso wurde die orthodoxe Kirche ihres Episkopats beraubt und ihre niedrige Geistlichkeit schikanösen Ordinationsbestimmungen und einer strengen Kontrolle durch die staatliche Macht unterworfen. Die Folge waren eine Reihe fast ununterbrochener Aufstände während des gesamten 13. Jahrhunderts; ihre Anführer stammten aus den großen eingesessenen Adelsfamilien, während die orthodoxe Geistlichkeit als Aufwiegler der wie früher unter byzantinischer Herrschaft so auch jetzt minderberechtigten großen Masse der kretischen Bevölkerung auftrat. Erst im Jahre 1299 vermochte ein Friedensvertrag (*Par Alexii Calergu*), der für das einheimische Bevölkerungselement recht günstige Bedingungen enthielt, eine Verschnaufpause in den ständigen Wirren zu schaffen. Sie macht sich auch in der Entwicklung der kretischen Monumentalmalerei bemerkbar: Während für diese im 13. Jahrhundert eine zunehmende, weitestgehend retrospektive Provinzialisierung kennzeichnend ist, beginnt sich ab der Jahrhundertwende der Einfluß des anderswo schon länger blühenden Paläologengestils abzuzeichnen. In raschem Zug holt er in Kreta seine vor 1300 versäumten Entwicklungsstufen nach. Daneben aber hält sich bis weit ins 14. Jahrhundert hinein eine eher am Herkommen orientierte Kunstrichtung, welche jedoch ebenfalls teilweise Werke hoher Qualität hervorbringt.

Das 14. Jahrhundert bescherte Kreta eine lange anhaltende Phase wirtschaftlicher Prosperität. Einige wenige kleinere Aufstände vermochten diese kaum zu stören. Bezeichnend ist, daß die wichtigste Revolte vor allem von Lehensträgern venezianischer Herkunft angeführt wurde (1363/4), welche die Früchte dieser Prosperität, statt sie ins ferne Venedig abzuführen, selbst genießen wollten. Die Malerei dieser Zeit folgt zuverlässig, wenn auch gelegentlich mit kleineren Verzögerungen, den jeweils herrschenden stilistischen Strömungen.

Dies gilt auch noch für das frühere 15. Jahrhundert; während seines späteren Verlaufs spaltet sich die künstlerische Entwicklung jedoch auf: auf der einen Seite eine qualitätmäßig rapide absinkende, gegen 1500 absterbende provinzielle Malerei, auf der anderen Seite eine Kunstübung, welche auf vielfach hohem Niveau zu dem führt, was dann im 16. Jahrhundert als *Kretische Schule* auftritt und

den Boden der Insel verläßt. Kreta selbst hat nur noch im frühen 16. Jahrhundert Wandmalereien vorzuweisen, danach nicht mehr. Das mag darauf zurückzuführen sein, daß seine wirtschaftliche Lage sich während dieser Zeit rapide verschlechtert hat. Für kostspielige Fälschen fehlte nun das Geld, Ikonen traten an ihre Stelle².

Während der gesamten Zeit der venezianischen Besatzung ebnete die sakrale Monumentalmalerei Kretas als Instrument des einheimischen, griechisch-orthodoxen Bevölkerungselements, sein Selbstbewußtsein gegenüber der fremden, lateinisch-westlichen Besatzungsmacht zum Ausdruck zu bringen. Kulturelle, religiöse, ethnische Traditionen sprachen sich in ihr aus und schufen ungebrochene Kontinuität. Bezeichnend ist die große Rolle, welche — nach Ausweis des erhaltenen Inschriftenmaterials — der orthodoxe Klerus (Mönche und Weltpriester) als Stifter von Kirchen und Malereien spielte. Dasselbe gilt für den einheimischen Adel³, während mit bäuerlichen Stiftern nur im, auch künstlerisch sehr konservativen, Westen Kretas in größerer Zahl zu rechnen ist (hier scheint sogar der Wettstreit dörflicher Gruppen zum Anlaß mancher Stiftung geworden zu sein). Daß in nicht wenigen Stifterinschriften bis 1453 der jeweils regierende byzantinische Kaiser angeführt wird, obwohl er schon längst nicht mehr Landesherr ist⁴, bezeugt ebenso den byzantinischen Charakter dieser Kunst wie die in den Inschriften für die Stifter und den Kaiser verwendete Sprache⁵, welche die religiöse beziehungsweise ethnische Abgrenzung von den Lateinern unterstreichen soll. Auch das in den Kirchenbauten verwirklichte Bildprogramm und die in den Gemälden auftretende Ikonographie⁶ und ihr Stil stehen weitestgehend in byzantinisch-orthodoxer Tradition, ebenso die Architektur der Bauten.

² Daß eher wirtschaftliche Gründe als ein allgemeiner kultureller Niedergang für das Absterben der Monumentalmalerei in Kreta verantwortlich waren, zeigt auch die Tatsache, daß andere, weniger „kostenintensive“ Kulturbereiche (vor allem die Literatur) während dieser Zeit auf der Insel ihre höchste Blüte erlebten.

³ Einige Stifternamen venezianischen Ursprungs bezeugen eine beginnende Vermischung der beiden Bevölkerungselemente.

⁴ In einem Fall, der Georgskirche von Ano Syme/Bi, wird sogar an entsprechender Stelle des Formulars auf den Fall Konstantinopels Bezug genommen. Die Venezianer tauchen nur ein einziges Mal als Herrn der Insel auf (Michaelskirche von Kabalarina/Se).

⁵ Mit den Stiftern verbunden die Adjektive *εὐσεβέος*, *εὐσεβής*, *θεόφιλος*, mit dem Kaiser *εὐσεβέος*, *εὐσεβήτος*, *εὐσεβής*.

⁶ Bildprogramm und Ikonographie sollen hier nicht untersucht werden. Näheres darüber RnK IV, Sp. 1001–1024, bzw. Sp. 1024–1047.

IV. MAKEDONISCH-MALERIE

Nach den ersten Ereignissen durch den Plind (1018-1025) und der Gefährdung durch den Ausbruch von Arabern und Kriegen, die im 11. und 12. J. von 7. bis zum 9. Jahrhundert, setzten sich die Byzantiner auseinander. Folgte die politische Konsolidierung, die im 10. J. begann, so wird vor allem durch das Jahr 867 markiert, indem Konstantin V. Monomachos wurde und die Macht der bis 1056 regierenden makedonischen Dynastie begründete. Zu einem politisch-gesellschaftlichen Klima, das ein freies Wohlergehen der Kunst begünstigte. So war, soweit sie bekannt ist, während der Zeit des Konoklasmus (1045-1056) Erliegen gekommen. Dieses brauchte einige Zeit, bis sich in ihr neues Leben regte. Diese Situation, wenn man, daß es sich um ein unmittelbares oder auf dem Weg über Werke, welche von der Zeit des Bilderstreits entstanden waren, auf antike Vorbilder zurückzuführen wurde. Sie gaben die, nach einer allzu langen Zeit künstlerischer Überforderung benötigten Gestaltungsfäden an die Hand. Vor allem aber entsprach es den in dieser Konsolidierungsphase, die im übrigen bald, unter Basileios II. (976-1025) zu einer Zeit höchster Machtentfaltung wurde, gelegenen gesellschaftlichen Tendenzen, daß das antike Erbe zu neuem Leben erwachte. In dieser *Makedonischen Renaissance* lag ein Programm. Sie war künstlerischer Ausdruck dieser Konsolidierung und neuen Machtentfaltung und band sie in die bewährten Traditionen Ostroms ein, an das Alte anzuknüpfen, wie eine Rückkehr nach Hause, nach zwei Jahrhunderten voll Irrwegen.

Die byzantinische Malerei dieser zwei Jahrhunderte (etwa 850-1050) wurde zum Hauptträger dieser Renaissance, vor allem die Miniatur, aber in ihrem Gefolge auch die Monumentalmalerei (Mosaiken und Fresken). Freilich zeigt sich auch in ihr, daß Byzanz, als christliches Reich, kein ungebrochenes Verhältnis zur Antike und ihrer Kunst gewinnen konnte. Deren Hochschätzung von Leiblichkeit und Schönheit steht einer christlichen Tendenz zur unsinnlichen, gesamtethischen Spiritualität entgegen, und der Weg der byzantinischen Kunst pendelt stets zwischen diesen beiden Positionen als Extremen. Dies gilt auch für die Phase der Makedonischen Renaissance. Zwar steht in ihr auch das Gestalten nach antiken Vorbildern im Vordergrund, Ausmaß und Art der Nachahmung sind jedoch von Werk zu Werk verschieden, konnten sogar innerhalb ein- und desselben Werkes wechseln, vor allem aber verändern sie sich während des Verlaufs dieser Epoche.

Während einer frühen Phase (9. Jahrhundert, frühestens 10. Jahrhundert) formiert sich der Stil, erarbeitet sich nicht ohne Rückgriffe auf das Mageren seines Vokabular. Der Bildraum wird geschaffen, Architekturen und Landschaften

Neugründungen anzuschließen unternahm er so berichtet seine Vita² eine „Bettreise“ nach Konstantinopel von wo er „heilige Gemalte Bücher“ (εἱσάγει) mitbrachte. Setzt man diese Reise auf die Jahre nach 1025³ bleibt für einen künstlerischen Einfluß aus der Hauptstadt innerhalb des zeitlichen Rahmens der makedonischen Stilepoche nicht mehr viel Zeit. Natürlich sind auch schon für die Zeit vor diesem Datum Anstöße von außen anzunehmen, sie müssen sogar angesichts der Situation postuliert werden. Was an Resten aus ihr erhalten ist (es ist herzlich wenig. Mit Sicherheit sind ihr nur die Bilder der ersten Malschicht im Katholikon von Myriokephala zuzuweisen), erweckt jedoch nicht den Eindruck, als ob es auf der Höhe der künstlerischen Entwicklung stünde, greift vielmehr auf teilweise längst überholte Vorlagen zurück. Ganz gegen Ende der Epoche scheinen die kretischen Maler dann Anschluß an die zeitgleiche Kunst gefunden zu haben (die geringen Freskenreste in der Panagiakirche von Chromonasteri/Rethymnon scheinen dies zu belegen).

Es ist, nach all dem, äußerst wenig, was Kreta aus der makedonischen Stilepoche der byzantinischen Malerei heute zu bieten hat⁴. Nur ganz punktuelle Momentaufnahmen aus deren späten Entwicklungsphasen festzuhalten erlauben diese Monumente, beileibe aber kein kontinuierliches Panorama zu entwerfen.

ΕΠΙΓΡΑΦΗ ΜΕΤΕΡΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ

DATIEREN

1. Myriokephala Rethymnon

1. Die Datierung der Fresken von Myriokephala Rethymnon

161

Sparliche Reste der ältesten Malerschicht (Mosaik von oben: Christus Pantokrator, Pantokrator, Propheten, Engel) und in der Stirnwand des Katholikon die Evangelisten Matthäus und Markus. Bei der letzten Renovierung sah man das Katholikon des vom hl. Ioannes Kenois gegründeten ehemaligen Klosters Myriokephala, das als Zentrum für dessen Missionstätigkeit im Westen Kreta diente⁵.

Die Malerei dieser Bilder ist weitgehend an teilweise schon immer vorkommende Vorbildern aus frühen Stadien der makedonischen Stil orientiert. Diese werden in ihnen veredelt und schematisiert. Was dort lebendig und klar war, wirkt hier abstrahiert, stilisiert und gelegentlich ornamentalisiert.

Vor allem gilt dies für die Prophetengestalten im Kuppeltambour. Verleihe beispielsweise vor allem das Faltensystem der Beinpartie bei den Propheten Ezechiel und Iesaias⁶ mit seiner Entsprechung bei dem Himmelfahrtsschild rechts von Maria in Çavuşin/Kappadokien⁷ (1965), nicht ganz so enge Parallelen bestehen auch zu den Bildern in Handschriften schon um 900 (vgl. die genannten Faltenstrukturen mit Entsprechungen im Cod. Par. gr. 510. 880/6 fol. 75: Christus der Verklärung⁸ und im Cod. Marc. gr. 538. 905 fol. 11: Jesus ganz links oben⁹ fol. 7: mittlere Reihe, mittlere Figur¹⁰ vgl. auch das Faltenmuster an der linken Schulter des Moses¹¹ mit seiner Entsprechung an vielen Stellen des Par. gr. 510. 880/6) und zu den Wandmalereien in der kappadokischen Khlivlar Kilise gegen

¹ Arch. Deltion 26 Chron. 1971) 528 und 28 Chron. (1973) 604, Taf. 577 und 29 Chron. 1973/4 939f. Taf. 706ff. Anturakes Myriokephala, Taf. 13 B, 11 18-21, 401. BK 83 200ff. Abb. 217. RbK IV Sp. 1052ff. Das Datum ergibt sich aus der erhaltenen Angabe der Indiktion, die heute ansonsten unvollständige Stifterinschrift Anturakes (Taf. 31) und aus den Lebensdaten des Stifters des hl. Ioannes Kenois (ca. 170-180), vgl. sein Testament N. Tomadakes O. P. II. Iudithon. in: Proton kai hagiographia. B. X. 2 1948. 47-72).

² Zur Vita des Heiligen siehe N. Tomadakes op. cit. 1948. 47-72.

³ Anturakes Myriokephala, Taf. 13 B, 11.

⁴ Restle Kleinasien III Abb. 62.

⁵ Rice KaB Abb. 85.

⁶ Spatharakis II Taf. 17.

⁷ Ebd. Taf. 16.

⁸ Anturakes Myriokephala, Taf. 21.

¹ Anturakes Myriokephala, Taf. 13 B, 11.

² Anturakes Myriokephala, Taf. 13 B, 11.

³ Diese sind offensichtlich stark unter späterer Übermalung, hier und da noch frühere Mauerreste, sondern wurden komplett durch Übermalung der Fresken von Myriokephala ersetzt. Einem Zitat aus dem Jahr 1971 verdankt.

Reihe in hohen gerahmten Rechtecken in der unteren Reihe solche nebeneinander gestellt. Hohe schlanke Gestalten in bunter Gewänder: auf dunkelblauem Grund Ziegel- und Karminrot, Ocker, Braun, verschiedene Hellgrüne, ganz zartes Lindgrün, Dunkelblau, Schwarz, Cremeweiß. Stereotype, einfache Binnenstrukturierung der Kleider. Auf den Untergewändern dunkle Längslinien, auf den Obergewändern parallel verlaufende, dunkel gerahmte Farbbänder auf hellem Grund (z. B. ziegelrot auf weiß beim hl. Blasios, grün auf weiß beim hl. Eleutherios), weder Lichter noch Schatten. Relativ kleine Köpfe von deutlich differenzierter Physiognomie mit einfachsten Mitteln gestaltet. Auf hellockerfarbigem Grund mit sorgfältig aber spannungslos dürr gezogenen Linien gezeichnete sparsame Details (weit geöffnete Augen, auffällig kleiner Mund mit schmaler Unterlippe), auf Lippen Hautfalten, lineal aufgetragenes Rot; stellenweise zarte, hellgrüne, beziehungsweise graublau-schattige. Lichter nur gelegentlich im grauen Haar älterer Heiliger. Kostbar von zwei oder drei Perlenreihen gesäumte Nimbien.

Die Köpfe zeigen Ähnlichkeiten mit Parallelen aus dem 10. und früheren 11. Jahrhundert. Vgl. etwa die Panagia der Apsis-Deesis⁵⁰ mit Köpfen in der Kirche des hl. Panteleimon von Ano Boularioi in der Manti aus dem Jahr 991/2⁵¹ (völlig identisch die Augen- und Mundpartie, die lange Nase, das Doppelkinn und die Striche am Hals), aber auch mit Köpfen in der Kapelle 33 von Goreme in Kappadokien⁵² (Kilgılır Kugluk; nach Restle, Kleinasien Band I, Sp. 50, 1030/40) oder mit dem Kopf der Hodegetria-Madonna im nördlichen Transept von Hosios Lukas⁵³ (spiegelbildlich identisch) und mit demjenigen des Verkündigungs-Gabriel in der Sophien-Kathedrale von Kiew aus dem Jahr 1042/6⁵⁴ (ebenfalls geradezu identisch). Derselbe Vergleich kann auch mit dem Kopf des Deesis-Christus der Eutychie-Kirche⁵⁵ durchgeführt werden. Auch er hat seine Parallelen in Ano Boularioi⁵⁶ und Kiew⁵⁷. Die Köpfe der Hierarchen⁵⁸ schließlich lassen sich ebenfalls an Entsprechungen in Ano Boularioi⁵⁹ und Kiew⁶⁰ anschließen.

⁵⁰ Drandakes, op. cit. (Anm. 17) Abb. 1.

⁵¹ Drandakes, op. cit. (Anm. 17) Abb. 1. MPOYAGIA in Epeteris 37 (1969/70) 437 ff., Abb. 6, 9. Die Fresken in diesem Monument sind lediglich noch viel provinzieller als die durchaus moderner, späteren in Harbaville-Pittura.

⁵² Vgl. H. Dietrich, Kleinasien II, Taf. 283, 285, 290. Augenpartie, Doppelkinn.

⁵³ H. Dietrich, Kleinasien II, Taf. 283, 285, 290. Augenpartie, Doppelkinn.

⁵⁴ Lazarev, Pittura, Abb. 181. Vgl. dort etwa auch einen Engel der Euphrastie-Panastenkos.

⁵⁵ Abb. 181.

⁵⁶ Drandakes, op. cit. (Anm. 17) Anm. 47, Taf. 15, Abb. 1.

⁵⁷ H. Dietrich, Kleinasien II, Taf. 283, 285, 290. Augenpartie, Doppelkinn.

⁵⁸ Drandakes, op. cit. (Anm. 17) Anm. 47, Taf. 15, Abb. 1.

⁵⁹ Drandakes, op. cit. (Anm. 17) Anm. 47, Taf. 15, Abb. 1.

⁶⁰ Drandakes, op. cit. (Anm. 17) Anm. 47, Taf. 15, Abb. 1.

⁶¹ Drandakes, op. cit. (Anm. 17) Anm. 47, Taf. 15, Abb. 1.

⁶² Drandakes, op. cit. (Anm. 17) Anm. 47, Taf. 15, Abb. 1.

⁶³ Drandakes, op. cit. (Anm. 17) Anm. 47, Taf. 15, Abb. 1.

⁶⁴ Drandakes, op. cit. (Anm. 17) Anm. 47, Taf. 15, Abb. 1.

⁶⁵ Drandakes, op. cit. (Anm. 17) Anm. 47, Taf. 15, Abb. 1.

⁶⁶ Drandakes, op. cit. (Anm. 17) Anm. 47, Taf. 15, Abb. 1.

⁶⁷ Drandakes, op. cit. (Anm. 17) Anm. 47, Taf. 15, Abb. 1.

⁶⁸ Drandakes, op. cit. (Anm. 17) Anm. 47, Taf. 15, Abb. 1.

⁶⁹ Drandakes, op. cit. (Anm. 17) Anm. 47, Taf. 15, Abb. 1.

⁷⁰ Drandakes, op. cit. (Anm. 17) Anm. 47, Taf. 15, Abb. 1.

Die stilistische Ort dieser Bilder erweist sich, nach all dem, als weit über hinausreichend. Sie haben ihren Platz in einer Strömung, die von Vorbildern des 10. Jahrhunderts ausgeht (da ihrerseits noch im 9. Jahrhundert verwurzelt), nachdem wenigstens im 11. Jahrhundert hineinreichend ihr gehören. Werke solcher unterschiedlicher Herkunft und Qualität, an wie unter den Handschriften etwa das Menologion Basileios II (Cod. Vat. gr. 1613, 976-1025, auch in ihm finden sich eckige, streifte, verhärtete Gewandstrukturen⁶⁶) und in der Monumentalmalerei die Mosaiken von Hosios Lukas und der Sophien-Kathedrale in Kiew (1042/6), zumindest die am meisten traditionsverhafteten bzw. ältesten Teile von ihnen betrifft⁶⁷, aber auch solche kleine Freskenzyklen in der weitesten Provinz.

Bei der stilistischen Ort dieser Bilder erweist sich, nach all dem, als weit über hinausreichend. Sie haben ihren Platz in einer Strömung, die von Vorbildern des 10. Jahrhunderts ausgeht (da ihrerseits noch im 9. Jahrhundert verwurzelt), nachdem wenigstens im 11. Jahrhundert hineinreichend ihr gehören. Werke solcher unterschiedlicher Herkunft und Qualität, an wie unter den Handschriften etwa das Menologion Basileios II (Cod. Vat. gr. 1613, 976-1025, auch in ihm finden sich eckige, streifte, verhärtete Gewandstrukturen⁶⁶) und in der Monumentalmalerei die Mosaiken von Hosios Lukas und der Sophien-Kathedrale in Kiew (1042/6), zumindest die am meisten traditionsverhafteten bzw. ältesten Teile von ihnen betrifft⁶⁷, aber auch solche kleine Freskenzyklen in der weitesten Provinz.

⁶⁶ Vgl. das Harbaville-Tyrtichon (Ries, KaB, Abb. 100, vor allem in der oberen Reihe der hl. Basileios, Gregor, Iohannis Chrysostomos, Clemens von Ankyra) oder — vor allem — das Stück vom Palazzo Venezia in Rom (ebd., Abb. 100, untere Reihe der hl. Clemens von Ankyra, Abb. 99, hl. Arethas, Paulos, Eustatios). Im übrigen finden sich in der Gewandmuster schon in der Handschrift des Menologion von Hosios Lukas (Cod. Vat. gr. 1613, 976-1025, Abb. 100, 510, etwa fol. 71, Lazarev, Pittura, Abb. 181).

⁶⁷ Dietrich-Demus, Abb. 25, 31.

⁶⁸ Lazarev, Pittura, Abb. 176; Powstenko, Abb. 10.

⁶⁹ Etwa Drandakes, op. cit. (Anm. 17) Anm. 47, Abb. 12.

⁷⁰ Kap. 8, 8. Gülden (Ayvalı 913-920, Restle, Kleinasien III, Taf. 1401, Kapelle 7, Goreme (Ayvalı Tokalı Kilise 910-920, ebd. II, Taf. 63, 76, Kapelle 10, ebd. 1930-940, ebd. II, Taf. 59). Man vergleiche auch das Kolorit.

⁷¹ Siehe etwa Lazarev, Pittura, Abb. 121, 123.

⁷² Bezeichnend, daß auch hier nur Parallelen aus dem 10. Jh. Mosaik anzuführen waren — dazu schon oben S. 31 bei den Fresken der Panagia-Kirche Myriokephala.

späteren Fresken der Sophien-Kathedrale von Kiew⁹⁴ (1055/62? Ähnlicher kurviger Schwung, ähnliche Modellierung von Licht und Schatten) in der Kirche des Hagios Georgios Diasorites von Naxos⁹⁵ (nach der Mitte des 11. Jahrhunderts), in der Karabag-Kirche von Sogani⁹⁶ (1060/1) und im Trikonchos von Tagar/Kappadokien⁹⁷ (ca. 1080). Für die Gewandstrukturierung anderer Figuren von Galypha lassen sich, neben den eben genannten, noch weitere Parallelen aus dieser Zeit anführen: Man vergleiche beispielsweise den heiligen Mönch der Südwand mit Entsprechungen in der Vorhalle der Sophien-Kirche von Thessalonike⁹⁸ (11. Jahrhundert), nach den Malereien der Chalkoon-Kirche⁹⁹ und in den Mosaiken von Hosios Lukas¹⁰⁰, oder die Gewänder der Himmelfahrtsapostel mit Drapierungsschemata in der Nea Mone von Chios¹⁰¹ (1042/56). Auch das eine oder andere Gewanddetail findet sich in der gleichzeitigen Monumentalmalerei belegt: so zum Beispiel die konzentrischen Farbkreise vorzüglich auf Oberschenkeln¹⁰² oder knienderartige Faltenfurchen¹⁰³. Auch in der Buchmalerei finden sich zahlreiche Parallelen: Körperproportionierung und Gewandstrukturierung, teilweise auch im Detail, begegnen wieder bei einigen Gestalten der Menologien in den Handschriften Douleutik Harnoi 240. 3., Vind. gr. 6. 3., Par. gr. 580. 2.; Sinai. gr. 512, 2. u. 3. (ca. um das Jahr 1050). Das Verhältnis von Rillen und gewölbten Strei-

oben im Cod. Bodl. oder mit dem fünften Heiligen von links im ersten Bildstreifen bzw. dem dritten Heiligen von links im zweiten Bildstreifen von oben im Cod. Par. gr., und den ■ Nikolaos von Galypha mit dem zweiten Heiligen des ersten Bildstreifens, bzw. dem ersten und vierten Heiligen des zweiten Bildstreifens im Cod. Par. gr.¹⁰⁵ Vgl. dort die fol. 178^v und 270^v (Spatharakis II. Abb. 133 f.) mit der Heiligengestalt rechts der südlichen Fensteröffnung in Galypha.¹⁰⁶ Fol. 40^v (Heiliger in der Mitte), 124^v, 126^v (vor allem der dritte, vierte und fünfte von links in der vorderen Reihe) Treas. Athos I. Abb. 213, 245, 247.¹⁰⁷ Faltenmotiv in der rechten Armbeuge Vgl. den hl. Nikolaos mit fol. 143^v (hl. Gregorios Thaumaturgos), 153^v (Evangelist Johannes) Treas. Athos I. Abb. 258, 266.¹⁰⁸ Szene Jesus und seine Jünger (ebd., Abb. 267). Identisch auch die schlanke, fast zerbrechliche Proportionierung, verändert der untere Abschluß des Obergewandes, die in Galypha belegte Form läßt sich aber bei anderen Figuren des Bildes wiederfinden.¹⁰⁹ Vgl. etwa mit dem hl. Nikolaos fol. 124^v (hl. Nikolaos; große Detailförmlichkeit), 126^v (hl. Väter; Stirne, Haare, Wangen- und Mundpartie) (Treas. Athos I. Abb. 245, 247). Oder mit dem hl. Basileios fol. 126^v, vierter Kopf von links (s. oben). Oder mit dem hl. Stephanos bzw. der Stifterin: fol. 1^v (Johannes, Prochoros, Modellierung des Halses) Ebd. Abb. 189.¹¹⁰ Vgl. den hl. Mönch der Südwand mit dem dortigen Hosios Lukas (Duez-Demus, Abb. 22). Proportionierung des Gesichts, Schatten an den Seitenrändern, Wangen. Ebenso die anderen Heiligen: Lukas Gournikiotis und Nikon Metanoite im Naos (ebd., Abb. 24 f.).¹¹¹ Vgl. mit demselben dort Powstenko, Abb. 67, 68, 69, 74, 77 u.a. Mund, Bart.¹¹² Vgl. mit demselben dort den hl. Euthymios (Murike, Stylistic Trends, Abb. 26); Proportionierung, Mund, Bart.¹¹³ Powstenko, Abb. 70-74, 77.¹¹⁴ Hl. Pantaleimon (Durd., Abb. 3).¹¹⁵ Hl. Michael (Murike, Chios II, Taf. 3, 126) oder Christus der Anasazi (ebd., Taf. 49, 185).¹¹⁶ Gesicht der Zoë (Lazarev, Pittura, Abb. 163). Vgl. auch deren Mundpartie mit derjenigen des hl. Stephanos und der Stifterin in Galypha.

⁹⁴ Z.B. Powstenko, Abb. 114, 127 f.

⁹⁵ Chios-Demos, Naxos, S. 71, Abb. 51, S. 76, Abb. 13 f. (vor allem). Die Rillenstruktur ist sehr ähnlich, die Muster als solche sind aber nicht identisch.

⁹⁶ Z.B. Kreuzigung, Flamen am Grabe (Restle, Kleinasien III, Abb. 463, 461).

⁹⁷ Sehr ähnliches Nebeneinander von Licht und Schatten zwischen Rillen: Johannes der Kreuzige, Jesus des Himmelfahrtsapostels, O., Abb. 366, 369. Vgl. auch die Apostel des Apokalypsezyklus (ebd., Abb. 379) mit der Heiligengestalt rechts der südlichen Fensteröffnung in Galypha.

⁹⁸ Hagia Sophia: Wandmalereien, Abb. 30 links (hl. Theodosios ὁ Κουροὺργός; Proportionen, Strukturierung sehr ähnlich; ausgestrahlende Linien auf dunklem Grund, Faltenüber dem Kinn); der Heilige rechts auf diesem Bild weist eine mit derjenigen der kreischen Menologien fast identische Gewandstrukturierung auf.

⁹⁹ Hagia Sophia: Wandmalereien, 126.

¹⁰⁰ Mosaiken von Hosios Lukas im westlichen Tympanon des nördlichen Kreuzarmes der Kirche (Duez-Demus, Abb. 22) des hl. Lukas Gournikiotis und der hl. Nikon Metanoite (ebd., Abb. 24 f.).

¹⁰¹ Siehe die spätere Proportionierung am Ende der Verrata-Szene: Murike, Chios II, Taf. 106, 107; auch die konzentrischen Farbkreise am Oberschenkel des liegenden Apostels der Himmelfahrt (ebd., Taf. 109, 110) u. Galypha am Oberschenkel des Apostels ganz rechts.

¹⁰² S. unten: Am. Westers: Byzantine Mosaics in der Basilika von Serbien. II. Jh. Par. Harnoi, Lukas, ebd., Abb. 15; andere Apostel in der Szene der Fußwaschung (u.a.) in den Mosaiken von Nauplia (ebd., Lukas, ebd., Abb. 15).

¹⁰³ Vgl. ähnlich: Byzantine Mosaics in der Basilika von Serbien. II. Jh. Par. Harnoi, Lukas, ebd., Abb. 15; andere Apostel in der Szene der Fußwaschung (u.a.) in den Mosaiken von Nauplia (ebd., Lukas, ebd., Abb. 15).

¹⁰⁴ Spatharakis II. Abb. 213, 245, 247. 112 Vgl. auch deren Mundpartie mit derjenigen des hl. Stephanos und der Stifterin in Galypha.

¹⁰⁵ Spatharakis II. Abb. 213, 245, 247. 113 Vgl. auch deren Mundpartie mit derjenigen des hl. Stephanos und der Stifterin in Galypha.

Formis bei Capua¹¹⁷, ebenso die rundliche Proportionierung der Köpfe insgesamt (Kiew¹¹⁸, Nea Mone¹¹⁹, das eben genannte Mosaik in der Hagia Sophia¹²⁰). Die Malereien von Galypha liegen damit in jeder Hinsicht parallel zu vielen Werken der Buch- und Monumentalmalerei um 1050/60, die ihrerseits teils Tendenzen der Kunst um die Jahrtausendwende fortführen¹²¹, teils aber auch schon die Wendung ankündigen, die nach der Jahrhundertmitte in größerem Umfang in der byzantinischen Malerei eintritt¹²². Manches an ihnen (vor allem der Rillenstil der Gewänder; daneben die schlanken Körperproportionen) mutet, dementsprechend, retrospektiv an, anderes wieder (Schollenstrukturen auf Gewändern und Gesichtern, runde Kopfproportionierung; Augenpartie mancher Gesichter) weist bereits in die Zukunft. Der Zyklus ist also in dieser seiner stilistisch unentschiedenen Haltung asymptotisch für die Situation der byzantinischen Malerei um 1050/60. In diese Zeit dürfen diese Fresken zweifellos datiert werden¹²³.

A. KOMNENISCH I. MALEREIEN

Das Ende der Makedonischen Dynastie 1054 leitete im byzantinischen Reich eine innen- und außenpolitische Krise ein, die erst behoben wurde, als im Jahr 1081 die Dynastie der Komnenen endgültig an die Macht gelangte. Sie herrschte über ein Jahrhundert lang bis zum Jahr 1185 und vermochte die byzantinische Macht wenigstens teilweise zu restaurieren. Dieser Erfolg stand jedoch auf tonernen Füßen. Das Reich lebte inzwischen schon von seiner Substanz. Nach außen hatte es zu meist an mehreren Fronten gleichzeitig zu kämpfen: im Westen die Normannen (ganz Sizilien war an sie verloren gegangen), im Norden die Serben (sie versuchten ihr Reich zunehmend auszudehnen), im Osten die Seldschuken (sie hatten den größten Teil Kleinasien an sich gerissen). Dazu kamen Bedrängnisse durch die Kreuzfahrer aus dem Westen und der schleichende Machtzuwachs Venedigs, das seine Hilfe nicht uneigennützig gewährte. Im Inneren spitzten sich soziale Spannungen gefährlich zu; das Reich wurde zunehmend feudalisiert. Große Adelsfamilien gewannen Reichtum und Macht. Als die Herrschaft der Komnenen zu ihr Ende gelangte, war der Zusammenbruch geradezu zwangsläufig. Während des kurzen Zwischenspiels der Dynastie der Angeloi glitt das Reich in völlige Zerrüttung und bei 1204 als leichte Beute den Venezianern, welche in die inneren Wirren eingriffen, in die Hände.

Kreta, im 11. Jahrhundert wieder völlig ins Staatsganze integriert, nahm an der eben angesprochenen inneren Entwicklung des Reiches teil. Alexios I. wertete die administrative Stellung der Insel — sie bildete bis dahin ein Thema — auf und übertrug ihre Verwaltung einem Dux beziehungsweise Katepate. Für seine Regierungszeit (wohl das Jahr 1092) ist der Aufstand eines gewissen Karykes überliefert, wohl des damaligen Dux der Insel. Mit seiner Niederschlagung wurde die Ansiedlung von zwölf Adelsfamilien in Verbindung gebracht, die in der weiteren Geschichte Kretas eine führende Rolle spielen sollten (auch wenn sie bestimmt nicht die einzigen Adelsfamilien der Insel waren). Sie rühmten sich konstantinopolitanischer, ja zum Teil kaiserlicher Herkunft. So sehr dies, ebenso wie die Echtheit der mit dem Vorgang verbundenen Urkunden, Zweifel verdient (sogar das Datum ist nicht unumstritten, für die Ansiedlung der zwölf Familien wurde auch das Jahr 1182 angesetzt¹), so sehr dokumentieren sich darin doch unbestreitbar Ehrgeiz, Selbstbewußtsein und auch Rivalität großer, mächtiger Familien. Nicht zuletzt ihr Reichtum war sicher die Grundlage für ein Aufblühen der Kunst.

¹¹⁷ G. S. Frutkin, *Byzantine Art*, Freiburg 1982, Abb. 92.

¹¹⁸ *Byzantine Art*, 92.

¹¹⁹ *Byzantine Art*, Taf. 27, 31, 37, 41, 53, 115 und viele andere.

¹²⁰ *Byzantine Art*, Taf. 27, 31, 37, 41, 53, 115 und viele andere.

¹²¹ *Byzantine Art*, Taf. 27, 31, 37, 41, 53, 115 und viele andere.

¹²² *Byzantine Art*, Taf. 27, 31, 37, 41, 53, 115 und viele andere.

¹²³ *Byzantine Art*, Taf. 27, 31, 37, 41, 53, 115 und viele andere.

¹²⁴ *Byzantine Art*, Taf. 27, 31, 37, 41, 53, 115 und viele andere.

¹²⁵ *Byzantine Art*, Taf. 27, 31, 37, 41, 53, 115 und viele andere.

¹ G. A. Sphakakis, *Τὸ Χρυσόβουλλο Ἀλῆξις Β' Κομνηνὸς καὶ τὰ Δωδεκά Ἀρχοντοσπουδία*, ΚΝ 2 (1948) 129 ff. Zum ganzen Komplex: E. Gerland, *Histoire de la Noblesse Crétaine au Moyen Âge*, Revue de l'Orient latin X (Paris 1905) bzw. XI (Paris 1908).

Auch aus dieser Epoche ist nicht viel an kretischer Monumentalmalerei auf-
gekommen; es erlaubt auch in ihre Entwicklung lediglich punktuelle Einblicke
(die freilich schon dadurch etwas reicher ausfallen, daß nun auch einige ganze Szenen
erhalten sind). Was wir sehen, zeugt davon, daß Kretas Malerei die allgemeine
Entwicklung des Stils getreulich mitvollzieht, und dies in Schöpfungen, denen
Qualität, teilweise sogar hohe Qualität, nicht abzusprechen ist.

Die Wurzeln des komnenischen Stils liegen recht weit zurück. Schon seit
dem ausgehenden 10. Jahrhundert ist in den Werken der makedonischen Malerei
eine, zunächst nur zarte, dann aber zunehmend kräftige Tendenz zur Spiritualität
spürbar, die sich vor allem in der zeichnerisch-abstrakten, sinnenhaft-naturnahe
Körperlichkeit negierenden Konzeption der menschlichen Gestalt äußert. Diese
Neigung verschwindet während des 11. und 12. Jahrhunderts nie völlig aus der
byzantinischen Malerei, im vorgerückten 12. Jahrhundert tritt sie sogar mit aller
Macht wieder in den Vordergrund.

Die nach der Mitte des 11. Jahrhunderts auftretende neue Stilrichtung, wel-
che die Außenfläche der Figuren ohne Berücksichtigung ihres organischen Auf-
baus in scharf gegeneinander abgesetzte Teilbereiche zerlegt³, wird zunächst (im
dritten Viertel des 11. Jahrhunderts) fortgeführt und weiterentwickelt⁴. Die Ge-
sichtsflächen (so wie oft finstere, ja verbissene Physiognomien) drängen, wie unter
unten Druck, nach außen; oft sind sie in einzelne Partien unterteilt, deren
plastische Wellungen voneinander abgesetzt sind. Ähnlich sind die Gewänder
strukturiert. Auf ihnen ändern sich einzelne Kompartimente schellenartig von
einem zum nächsten, ohne ständige proportionale kaum klei-
nere, sondern vielmehr fast spannungslos nach allen Seiten auf. Im letzten
Viertel des 11. Jahrhunderts straffen sich die Formen. Sie gewinnen Schwere und
Plastizität. Das Faltenspiel ihrer Gewänder findet stellenweise auf dem Umweg
über extreme Zersplitterung der Teilflächen⁵, zu natürlicheren, wieder stärker li-
near geprägten Formen zurück⁶. Damit ist der Boden bereitet für diejenige Phase
der byzantinischen Malerei, die man triphomnenische Renaissance genannt hat⁷.

³ Die Entstehung von 11. M. St. Trends 100, aus der Zeit von 1050 bis 1150 hatten
sich in Griechenland die Menschen von byzantinischen, wenige Monumentalzyklen
überliefert, und aus denen aus dem 12. Jh. stammte, so in dessen erstes
Jahrhundert, jedoch angesichts der kretischen Fresken einer Modifizierung.

⁴ Beispiel: Die Fresken der Kathedrale in Sogani (1060-11) und der Dreikönigen-
Kirche in Tzani (1060-11) und der Dreikönigen-
Kirche in Tzani (1060-11).

⁵ Beispiel: Fresken der Sophien-Kathedrale von Kiew (z.B. Paulus
1075-80).

⁶ Beispiel: Fresken der Sophien-Kathedrale von Kiew (z.B. Paulus
1075-80).

⁷ Beispiel: Fresken der Sophien-Kathedrale von Kiew (z.B. Paulus
1075-80).

Im 11. und 12. Drittel des 12. Jahrhunderts. Antike Vorbilder, etwa durch
Makedonische Renaissance des 10. Jahrhunderts, ermittelten, denen in by-
zantinischen Malerei, neuen humanistischen Menschenbildes. Plastisch modellierte, hat
proportionierte, nobel Gestalten in Gewändern, erhält deren Falten in
Falten. Fall die Körperformen, spektieren linear stilisierte Elemente und
nicht ganz vermieden, vor allem bei Details des Kopfes (Haar, Bart). Im zwei-
ten Drittel des 12. Jahrhunderts treten diese renaissancehaften Züge zurück und
die ganz verschwindet. Neigung zu linearer spiritueller Stilisierung
gewinnt wieder an Boden. Es kommt zu einer Synthese beider Stilströmungen,
welche die Malerei des zweiten Jahrhundertdrittels als eine Art Norm über den
ganzen Raum der byzantinischen Kunst ausgebreitet beherrscht. Die plastischen
Elemente werden zunehmend zurückgenommen und durch Linearmotive ersetzt, die
sich zweidimensional entlang der Bildfläche bewegen. Die Gesichter bekommen zu-
nehmend einen strengen, asketischen Ausdruck und können geradezu häßlich sein.
Es sind jedoch Lineamente, völlig unorganisch ja ornamental gestaltet, welche
diese Wirkung zeitigen. Ebenso ist es mit den Gewändern, auf ihnen treibt die
Kalligraphie geschwungener Linienzüge ihr Spiel. Die Körper verlieren zunehmend
an Volumen, werden schlank und fragil. Sie bewegen sich vor knapp angedeu-
ten Landschafts- und Architekturkulissen, die jegliche Räumlichkeit entschieden
negieren. Alle Bildelemente befinden sich in einer Ebene, und es ist das Spiel
der Linien, welches sie zu einem Ganzen organisiert. Schönheit ist dabei, in ei-
ner ganz anderen Weise als in den Werken der vorausgehenden Renaissance, in
den qualitativvollsten Schöpfungen dieser Stilphase durchaus präsent; sie steht im
Dienste des, oft auch seelisch bedeutsamen, Ausdrucks (Dürer spricht vom *sen-
timent poétique*). Während der Spätphase (letztes Drittel des 12. Jahrhunderts)
zerbricht die Einheit des Stils. Es kommt einerseits zu Übersteigerungen, welche
die in den Jahrzehnten zuvor entwickelten Charakteristika bis zum Karikaturhaf-
ten. Verstiegen-Häßlichen übertreiben⁸, andererseits zu einem neuen, beruhigten
Klassizismus⁹, der sich wieder die Darstellung körperlicher Schönheit zum Ziel
setzt; andere Werke dieser Spätzeit sind zwischen diesen beiden Extremen ange-
siedelt¹¹. Erstere Ausprägung des Stils stellte eine Sackgasse dar und fand keine

als isoliertes Phänomen in der byzantinischen Monumentalmalerei bezeichnet (Muriel,
Stylistic Trends 97), können doch Monumente ausgemacht werden, welche deren Stil
wenigstens in vergrößerter, provinzialisierter Form spiegeln (ebd. 98 ff.).

⁸ Beispiele: Die Mosaikzyklen in Palermo und Cefalù. Fresken von Nerezi (1164).

⁹ Beispiel: Fresken der Georgskirche von Kurbino (1191) im jugoslawischen Malowodino.

¹¹ Beispiel: Fresken der Demetrius-Kirche von Vladimir (ca. 1195) in Rußland.

Fortsetzung im 13. Jahrhundert, dessen Malerei setzte bei letzterem, dem neuen
Klassizismus an.

WICHTIGE MONUMENTE

UNDATIERT

7 Phodele/Malebizi

Kirche der Panagia, 1. Malschicht¹

Abb. 4 13, 14

Kreuzkuppelkirche, deren Innenwände an vielen Stellen Reste von mindestens vier Malschichten trugen (s.u. Nr. 27, 70, 127). Die Reste der ersten Malschicht finden sich vor allem im westlichen Teil des Kirchenraumes (Wände, Pfeiler und Bogenlaibungen der Eckräume im Nord- und Südwesten). Deesis, Heiligen darstellungen², in den Feldern des Kreuzgratgewölbes kurviges, bzw. spiralisches feines Rankenwerk; dazu in einem Kuppelzwickel ein Heiliger- oder Engelkopf.

Es handelt sich um Heiligenporträts hoher künstlerischer Qualität. Mit einfachen Mitteln wird jedem Gesicht eine ganz bestimmte Individualität verliehen. Sie sind deutlich modelliert, wobei ihr Oval entweder als ganzes körperhaft wie von innerem Druck nach außen gewölbt ist (z.B. jugendlicher Heiliger an der Südwand des Südwestraumes) oder in einzelne ähnlich prall gewölbte Lichtflächen zerfällt, die durch markante, grün und braun modellierte Furchen voneinander getrennt sind (z.B. Stirnpartie des Deesis-Christus; ein Heiliger des Südwestraums³). Die einzelnen Gesichtselemente werden von Details (Brauenbögen, Lider, Nasenunriß, Mund) scharfkantig begrenzt, die sehr sparsam, aber betont aufgesetzt sind, sie sind linear und groß gesehen. Der physiognomische Ausdruck wirkt dadurch vergeistigt, oft streng, ja mürrisch (vor allem da, wo die großen Augen seitwärts gerichtet sind und ein spitz nach unten hängender Oberlippenbart einen geraddeutigen tartarischen Gesichtstypus schafft; z.B. der zuvor genannte Heilige). Auf den Gewändern fällt an nicht wenigen Stellen eine ornamentale Dekoration auf, penibel-filigranhaft gezeichnet und die Flächen, oft in herzförmige Strukturen eingegrenzt, teppichhaft füllend (schönes Beispiel: östlicher Heiliger am südlichen Bogen des nordwestlichen Eckraums⁴; vergleiche das Rankenwerk in den Gewölbfeldern; s.o.). Der Schollenstil⁵ (so M. Restle) hat sich auf diesen Gewändern voll etabliert: Manche Oberflächenpartien sind durch dunkle Faltenfurchen, die

¹ Arch.Deltion 27 Chron. (1972) 671 f., Taf. 624 a; id. 28 Chron. (1973) 603 f., Taf. 573 B, 574; id. 29 Chron. (1973/4) 940 f., Taf. 710; BK 351 ff., Abb. 309 f., RbK IV Sp. 1058 ff.

² Eine Beschreibung des Bildprogramms BK s.O. 351 ff. (die mindestens vier Malschichten in dieser Kirche sind hier stark durcheinandergelassen).

³ Arch.Deltion 28 Chron. (1973) Taf. 573 B, 574 a.

⁴ BK, Abb. 310.

⁵ Siehe oben S. 39.

Arch.Deltion 28 Chron. (1973) Taf. 573 B, 574 a. (die Furchen in der Neophytos-Enkleistra bei Paphos, 1183, auf Zepheros sind einem monumentalen Stil; vgl. Vladimir).

zumeist eine leichte Krümmung aufweisen, in einzelne Kompartimente zerlegt, von denen jedes einen Lichtbuckel enthält, der zum Zentrum hin schichtweise aufgehört ist (Beispiele der oben genannte Heilige des Nordwestraums [rechter Armel], Soldatenheiliger am Pfeiler desselben Nordwestraums⁶ [Umhang an den Schultern].)

Sehr zahlreiche Parallelen weisen in das spätere 11. Jahrhundert Rankenwerk als Füllornamentik zwischen bildlichen Darstellungen ist in dieser Zeit (in der in dieser Kirche gewählten Form) vielfach belegt, z.B. im Trikonchos von Tagar in Kappadokien⁷ oder in der Krypta von Hosios Lukas⁸. Dasselbe gilt für derartige Muster auf Gewändern (ein Beispiel von vielen, aus der Buchmalerei: die Hymnen des hl. Johannes Chrysostomos aus dem Jahr 1074/80 [Cod. Par. Coislin 79, 2^r, v]). Die Gestaltung der Köpfe findet sich in vielen Malereien dieser Zeit wieder. Deutliche Parallelen, wenn auch in durchweg geringerer, vergrößerter Qualität gegenüber der nobel-distinguierten Kunst von Phodele, findet man in naxischen Fresken, in Bildern der Protothroni-Kirche von Chalko¹⁰ (1052 bzw. Ende des 11. Jahrhunderts) und der Kirche des Hagios Georgios Diasorites¹¹ (nach der Mitte des 11. Jahrhunderts). Auch Kappadokien (Kapelle 2a von Göreme¹², Kapelle 28 ebendort¹³ und der Trikonchos von Tagar¹⁴ [alle 1070/80]) und Zypern (Kirche des hl. Nikolaos $\epsilon\iota\varsigma$ $\Sigma\tau\epsilon\tau\eta\varsigma$ von Kakopetria¹⁵ aus dem beginnenden 12. Jahrhundert) bieten Vergleichbares, ebenso die Malereien der Sophien-Kathedrale von Kiew¹⁶. Auch in Handschriften dieser Zeit begegnet die oben beschriebene Art. Gesichter: zu gestalten (siehe etwa den Michael in den Pariser Hymnen des hl. Johannes Chrysostomos aus den Jahren 1074, 817 [Cod. Par. Coislin 79, 2^r]). Für die Struk-

⁶ Arch. Deltion 29 Chron. (1973/4), Taf. 710 A.

⁷ Händl. Fresken III, Taf. 359f.

⁸ 17. S. 11. Plakatmuseum des Joz. de Me. onde dans la crypte de Saint-Luc. S. Ber. 3. Int. Byz. Kongr. Athen 1960 (1962) 290. Fig. 1. 3. 4.

⁹ Spethopoulos 1, 901. II, Taf. 173.

¹⁰ Vgl. dort etwa die Köpfe in der ersten Kappadokienschicht aus dem Jahr 1052 (Chatzedakes, Naxos, Abb. 24, S. 45). Inwieweit die damals freilich weichen Formgebung. Wichtig die

Abbildung (S. 17) sowie die beiden in der Darstellung eher spannungslos-additiv zusammen-

geordnet, weniger von einem herausragt, gewahrt.

¹¹ Vgl. dort etwa die Köpfe, aber größer, fast immer modelliert (Chatzedakes, Naxos, Abb. 13.

¹² Händl. Fresken III, Taf. 40, 43.

¹³ Händl. Taf. 240, 250.

¹⁴ Händl. Fresken III, Taf. 359.

¹⁵ Vgl. dort etwa die Darstellung der Verrückten, ein wahres Repertoire auch unserer

Endstadien (S. 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000).

¹⁶ Händl. Taf. 240, 250.

¹⁷ Händl. Fresken III, Taf. 359.

Die naxischen Fresken (Abb. 24, S. 45) sind primär vergleichbar mit anderen, wenn in Kompartimente zerlegten Belegen, die den Schollenstil finden sich in einer mit einer Ausprägung in Phodele identischen Form in den oben genannten kappadokischen Monumenten²⁰. Und auch in späteren Fresken der Sophien-Kathedrale von Kiew (Abb. 25, S. 46) finden sich den Heiligenporträts an den Pfeilern bezeugten Gewandstrukturen, welche denen der Heiligen von Phodele sehr ähnlich sind²¹. Selbst frühe Ikonen bieten hier Vergleichsbeispiele: hl. Nestor auf einer Ikone des Katharinen-Klosters vom Sinai²².

Nach all dem sind diese wertvollen Bilder wohl am ehesten in die Zeit um 1070/80 zu datieren²³. Sie enthalten stellenweise noch Anklänge an die zarte, preziose Formgebung des spätmakedonischen Mannerismus, sind im wesentlichen aber in Stilmustern des dritten Viertels des 11. Jahrhunderts bestimmt. Daneben kündigen sich aber auch schon die einfachen, großen, schönen Formen (Gesichter!) des letzten Jahrhundertviertels an. Die Fresken von Phodele sind daher ein äußerst qualitativvoller Beleg für die Ausprägung des frühkommenischen Stils zur Zeit seiner Genese.

¹⁸ Vgl. den hl. Akindynos in der Protothroni Kirche von Chalko (Chatzedakes, Naxos, Abb. 19, S. 43) und den hl. Georg in Hagios Georgios Diasorites (ebd. Abb. 9, S. 73) mit dem östlichen Heiligen am südlichen Bogen des nordwestlichen Eckraums (BK, Abb. 310).

¹⁹ Siehe etwa im Georgios Diasorites die bei Chatzedakes, Naxos, Abb. 31, 32, 131 abgebildeten Gewänder.

²⁰ Etwa in Kap. 2a von Göreme (Johannes-Kirche), vgl. Händl., Kleinasien II, Taf. 30 (Moses der Verkörperung), Taf. 31 (Johannes der Kreuzung) mit dem Soldatenheiligen auf Taf. 710 B in Arch. Deltion 29 Chron. (1973/4) dieselben ovalen Schollen- und ineinander gesteckten, spitzwinkligen Dreiecksstrukturen (Umhang an den Schultern) und inwieweit auch, daß hier, in der Kap. 28 von Göreme und in Hagios Georgios Diasorites von Naxos (Erzengel Michael Chatzedakes, Naxos, Abb. 10, S. 74), dasselbe Plättchenmuster bei Brustpanzern auftritt wie bei diesem Heiligen in Phodele.

²¹ Vgl. dort etwa die hl. Paulus, Hippolytos, Gorgonios, Laurentios (Powstenko, Abb. 88, 90, 91, 109); dieselben kleinteilig-reich- und Schollenstrukturen, Parallelschichten, ineinander gesteckten Dreiecke, strukturierten Bänder (s. vor allem den hl. Paulus, nach Swoboda, 84f., Repräsentant eines Zwischenstils zwischen dem Stil der Mitte des 11. Jhs. und Werken eines Spätstils des 11. Jhs.).

²² K. Weitzmann, u.a., Die Ikonen, Freiburg 1982, Taf. auf S. 51 nach K. Weitzmann aus der zweiten Hälfte des 11. Jhs., S. 17. Ende des 11. Jhs. Vgl. dort die Armparte mit derjenigen des Heiligen von BK, Abb. 310 (die Schollen haben sich auf der Ikone noch nicht voll herausgebildet).

²³ Die bisherige Forschung konnte bis jetzt von einem äußerst fragwürdigen Spätstanz spätes 13. oder gar frühes 14. Jh., danach sind diese Bilder ein Beleg für den paläologischen Aufbruch der kretischen Malerei nicht loskommen.

8 Kalamas/Mylopotamos,

Kirche der hl. Georgios²⁴.

Abb. 15, 16.

Geringe Reste der Ausmalung einer Kreuzkuppelkirche. Im Kreuzrippengewölbe der beiden östlichen Eckräume sind mehrere Heiligenporträts²⁵, in der Westhälfte des Tonnengewölbes im Narthex vier Szenen dem Lehen des Kirchenpatrons²⁶ (Ἑσθίς, Αἶδος, Τρόχος, Ἀνάκτα τοῦ Ἀσθέντη) erhalten, von denen je zwei zu einem großen Bildfeld zusammengefaßt sind.

Die letzteren stellen großzügig komponierte Szenen dar, in denen viel Bewegungsraum für die im Verhältnis zum Bildformat eher kleinen Figuren vorgesehen ist.

Diese werden geschnitten Architektur- oder Landschaftselementen des Hintergrundes zugeordnet, besonders überzeugend in den Szenen der Stein- und der Teermarter. Letztere (Felsen rund um die Höhle des Teermartyriums) sind streng strukturiert, die zinnenbewehrten Hintergrundbauten, stellenweise mit hell dunkelmarkierten Arkadenbögen geschmückt (Szenen der Ἑσθίς), sind aus beleuchteten und im Schatten liegenden Wänden zusammengesetzt (Szene der Steinmarter).

Der schlanke, nackte Körper des Heiligen ist mit exakt gezogenen dunklen Linien umgrenzt. Bauwerkstrukturen sind teils ähnlich linear markiert. Brustpartie reich durch zarte Schatten- und Lichtstreifen angegeben (Szene des Teermartyriums). Anatomische Details sind sehr fein der Wirklichkeit nachmodelliert (Höhle des hl. Georg u. der Szene der Radmarter, seine Schlüsselbeine und der Oberkörper und die Arme des rechten Schergen in der Szene des Steinmartyriums).

Die Gesichter sind äußerlich expressiv gestaltet: hl. Auxentios asketisch-nagelart mit betont langer Nase, tiefliegenden Augen, unruhig flirrenden weißen Lideln auf Haut und Bart, hl. Mardarios häufig zusammengekniffenes Gesicht mit Krügeln rot und weißer Linen, hl. Orestes sehr bunt, grüne Schatten am Gesichtsrand, ebenfalls tiefe, dunkle Augenpartie. Rot auf Nasenrücken, Lippen und Wangen, intensive weiße Lichtstriche: hl. Georg der Marterszenen an schelmisch-bescheidenheit schon angelegtes Gesicht, das aber doch, wenn man es so will, ein wenig dramatisch durch grüne Schatten und weiße Lichtlinien und -flächen modelliert, so man beachte auch die lange Nase!

Viele Details und auch die ganze Art der Bildkomposition verbinden diese Fresken mit Buchmalereien, besonders deutliche Parallelen weist etwa die große Athonenschrift Codex Ephigeniou 11 auf, ein Menologion mit anschließender

14. ...²⁷ Die Gestaltung der Landschaftselemente²⁸ ...
... an die Hintergründe schauten²⁹ ...
... merung, Zeichnung und Modellierung nackter Körper ...
... vergleichbarer Form auch in zyprischen Fresken des frühen 12. Jahrhunderts ...
... Personifikation des Meeres in den Gerichtsszenen im Narthex ...
... Nikolaos des Steges von Kakopetria³². Die Gestaltung der Köpfe ...
... weist aber etwas über die Entstehungszeit des Codex Ephigeniou ...
14. 11. Jahrhundert) hinaus. Im frühen 12. Jahrhundert bieten die Mosaiken von Daphnissos Vergleichbares (für alte Köpfe Aaron³³ für junge Köpfe Maria der Kreuzigung³⁴ oder beispielsweise die hl. Sergios und Bakchos³⁵) ebenso die von Serres (Apostel Andreas³⁶) voll ausgeprägt erscheint die in Kalamas belegte Modellierung der Gesichter allerdings erst in der unmittelbaren Folgezeit. Im Zettel Apostel auf dem einst im Athoskloster Dionysii (Cod. 8 fol. 134^v) befindlichen Blatt der Sammlung Kannelopulos aus dem Jahr 1133³⁷ zeigen genau dasselbe Repertoire an Köpfen wie die Fresken von Kalamas³⁸, ebenso erinnert das Haupt Alexios I. im Cod. Vat. 666, 2^o (ca. 1110³⁹) sehr stark an diese, und das Gesicht des jungen Alexios in dem vatikanischen Evangelium Urb. gr. 2, 19^v (1122⁴⁰,

²⁷ Nach übereinstimmender Meinung der Forschung im 11. Jh. zu datieren; K. Weitzmann (Bibl. Athos 93) scheint freilich für den Homilienteil auch einen späteren Zeitpunkt zu erwägen (11./12. Jh.).

²⁸ Vgl. Ephigeniou 14 fol. 2^o, 90^o, 391^o, 393^o, 394^o, 407^o (Treas. Athos II, 207, 211, 228, 229, 230, 241) mit der Höhle des Teermartyriums. Sehr ähnlich ist auch eine Moskauer Hs. (Histor. Mus. Cod. 382, 210^v) (K. Weitzmann, Byz. Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century, in: 13th Intern. Congr. Byz. Stud., Oxford 1966, Main Papers VII, Taf. 7).

²⁹ Vgl. Esph. 14, 405^v (Treas. Athos II, 239) mit der Szene des Radmartyriums.

³⁰ Vgl. Ephigeniou 14, 52^v, 130^v, u.ä. (Treas. Athos II, 208, 212f.) mit dem Gebäude in der Szene des Steinmartyriums; die Arkadenbögen: vgl. Esph. 14, 398^v, 401^v, (Treas. Athos II, 233, 235) mit dem Bau in der Szene der Ἑσθίς.

³¹ Vgl. Esph. 14, 90^v, 343^v (Treas. Athos II, 211, 220) mit dem Körper des hl. Georg in der Szene des Radmartyriums; Körperhaltung Gemarterter vgl. Esph. 14, 343^v (s. oben) mit der Darstellung des Steinmartyriums.

³² Stylianos, Abb. 24.

³³ Lazarev, Pittura, Abb. 277; vgl. den hl. Auxentios von Kalamas.

³⁴ Ebd., Abb. 280; vgl. den hl. Orestes (Augenpartie).

³⁵ Diez-Demus, Abb. 88f.; vgl. den hl. Georg der Radmarter (seitliche Locken neben der Wange).

³⁶ PKG III, Taf. 20 a.

³⁷ Spatharakis I, 42; II, Taf. 259; nach Byz. Art 317f. 12. Jahrhundert.

³⁸ Vgl. den Apostelkopf in der Mitte der zweiten Reihe mit dem hl. Mardarios, die beiden jugendlichen Apostel jeweils in der Mitte der zwei unteren Reihen mit dem hl. Georg der Steinmarter.

³⁹ Spatharakis I, 39; Abb. ebd. II, Taf. 241 (vgl. auch Taf. 240), Lazarev, Pittura, Abb. 260. Vgl. vor allem den hl. Mardarios.

⁴⁰ Lazarev, Pittura, Abb. 261.

²⁴ Hb. Sin. 1000, Abb. 15f. 2. Jh. Hb. IV, Sp. 1061ff.

²⁵ Hb. Sin. 1000, Abb. 15f. 2. Jh. Hb. IV, Sp. 1061ff.

²⁶ Hb. Sin. 1000, Abb. 15f. 2. Jh. Hb. IV, Sp. 1061ff.

bzw. circa 1125⁴¹) ist identisch mit demjenigen des hl. Orestes von Kalamas. Alle diese Parallelen verweisen auf konstantinopolitanischen Ursprung der Vorlagen des Malers, der diese kretischen Fresken schuf, und zielen auf einen Zeitraum im fortgeschrittenen ersten Drittel des 12. Jahrhunderts. Freilich sind auch noch aus dem späteren 12. Jahrhundert vergleichbare Köpfe belegt. Sie finden sich ebenso in Cefalù⁴² (1148) wie in der Kirche Kosmosoteira von Pherrai⁴³ (circa 1152) ja auch noch in Nerezi⁴⁴ (1164), freilich nicht mehr als alleiniges Modell für die Gestaltung von Köpfen.

Sucht man nach einem Zeiteinsatz für diese schönen, sehr qualitätvollen Bilder, wird man am ehesten das schon zuvor genannte späte erste Drittel des 12. Jahrhunderts (das bedeutet die Jahre um 1130) vorschlagen wollen. Sie belegen den voll entwickelten Stil der frühkomnenischen Renaissance für die kretische Freskomalerei; in manchem Detail (vor allem der Gesichter) kündigt sich schon dessen Transformation in die Formsprache des zweiten Jahrhundertdrittels an.

9. Myriokephala, Rethymnon.

Kirche der Pomaria, 2. Malschicht⁴⁵.

Abb. 17

Ehemaliges Katholikon des einstigen Klosters Myriokephala; der Bau geht mit seiner ersten Freskenschicht ins frühe 11. Jahrhundert zurück (siehe oben Nr. 1). In seiner westlichen Krypta wird die gesamte Wandfläche, abgesehen von einem Ornamentstreifen am Boden, von vier großformatigen Bildern aus dem Leben Jesu eingenommen: Einzug in Jerusalem⁴⁶, Verrat des Judas⁴⁷, Beweinung⁴⁸, Hadesfahrt⁴⁹.

⁴¹ Spehrökides I, 11.

⁴² L'Esprit, *Fresques de Sicile*, Palermo, Postuma, Abb. 298.

⁴³ Murska, *Stavros*, Thessaloniki, Abb. 17. hl. Merkurios: Gesichtsbildung, Haarbehandlung nach Murska 1949 zum konservativer Stil eng mit dem Klassizismus von Daphni verbunden; andere, vor allem die Gesichtspartien, kommen dem Komnenischen Stil sicher eine gute Kenntnis.

⁴⁴ Vgl. Kallitres, *St. Panteleimon*, München u. G., Abb. 57; den hl. Panteleimon (Dürf, Taf. V, 1) nennt Kallitres, viel zahlreicher jedoch auch andersgeartete Kopie. Man vgl. Kallitres auch mit der Darstellung des hl. Theodor (Dürf, Taf. VI mit dem hl. Theodor). Die Gesichter der Beweinung in Kalamas identischer Oberkörper, vor allem bei

⁴⁵ *Arch. Anthrakos*, 28. März 1971, 601, u. 29. Okt. 1973, 4, 939f. mit Taf. 707 u. 8, 708 u. 709. 1151. BSK IV, Sp. 1064, 1066.

⁴⁶ *Arch. Anthrakos*, 28. März 1971, 601, u. 29. Okt. 1973, 4, 939f. mit Taf. 707 u. 8, 708 u. 709. 1151. BSK IV, Sp. 1064, 1066.

⁴⁷ *Arch. Anthrakos*, 28. März 1971, 601, u. 29. Okt. 1973, 4, 939f. mit Taf. 707 u. 8, 708 u. 709. 1151. BSK IV, Sp. 1064, 1066.

⁴⁸ *Arch. Anthrakos*, 28. März 1971, 601, u. 29. Okt. 1973, 4, 939f. mit Taf. 707 u. 8, 708 u. 709. 1151. BSK IV, Sp. 1064, 1066.

⁴⁹ *Arch. Anthrakos*, 28. März 1971, 601, u. 29. Okt. 1973, 4, 939f. mit Taf. 707 u. 8, 708 u. 709. 1151. BSK IV, Sp. 1064, 1066.

⁵⁰ *Arch. Anthrakos*, 28. März 1971, 601, u. 29. Okt. 1973, 4, 939f. mit Taf. 707 u. 8, 708 u. 709. 1151. BSK IV, Sp. 1064, 1066.

⁵¹ *Arch. Anthrakos*, 28. März 1971, 601, u. 29. Okt. 1973, 4, 939f. mit Taf. 707 u. 8, 708 u. 709. 1151. BSK IV, Sp. 1064, 1066.

Die Szene zeichnet eine schlichte Monumentalität in ihrer großen Gestalt und zurückhaltend beweist, wobei Körper nebeneinander in Bezug treten (trotz der ihnen lappig begrenzten Flächeninhalte) durch ein echte, nicht zu übersehende Harmonie. Die Maler haben in allem dann gestrebt, mit ihnen die gesamte Bildfläche harmonisch auszufüllen, die gilt auch für die Szene des Judasverrates mit ihren zwar bewegten aber doch symmetrisch angeordneten Figuren. Je tiefer echte Dramatik geht diesen zurückhaltenden schlichten Bildern ab, Sie beschränken sich auf das unabdingbar Nötige: Landschaftshintergründe fehlen, die Architekturkulturen sind zu Abkürzungen verkürzt (eine Art Turm für Jerusalem in der Szene des Einzugs in Jerusalem) und auch die Figurenstaffage fällt sehr knapp aus (beispielsweise nur zwei begleitende Jünger in dieser Szene, die Szene des Judasverrates bildet natürlich durch ihr Thema bedingt eine Ausnahme). Das Kolorit ist fast pastellhaft zart (Grau, Ocker, Braun, Blau-, Rot- und Violett-Töne, kein Grün). Die Körper sind langgestreckt und wölben sich zum Teil deutlich unter den Gewändern (Christus beim Einzug in Jerusalem und in der Hadesfahrt, rechter Apostel in der Beweinung), wobei aber nirgendwo die Harmonie zwischen Körper und Gewand verloren geht. Bei der Strukturierung der Gewänder lassen sich verschiedene Gestaltungswesen ausmachen. Neben Fällen, wo ein dichtes Netz energisch gezogener Faltenlinien die Oberfläche furcht (Beispiel: Johannes in der Szene des Einzugs in Jerusalem), stehen Gewänder, die von einem subtilen Gitter in die helle Fläche eingelassener, langgezogener, eckig begrenzter, zartgetönter (Grau in Cremeweiß) Streifen (vergleichbar der Cloisonné-Technik) überzogen sind (Beispiel: Petros derselben Szene). Es gibt auch Körper (wie der des Adam in der Anastasis-Szene), welche elegante Linien umspielen, zwischen denen sich zart modellierte, langgezogene Kompartimente nach außen wölben. Vielfach (Beispiel: Apostel rechts in der Beweinungsszene) füllen auch eher malerisch modellierte Partien die Flächen zwischen Faltenstrukturen, die in diesem Fall den Körper auf weitere Strecken hin überziehen. Da wird die Grundfarbe für die tiefergelegenen Bereiche ins Dunkle schattiert, durch weiße Linien, Flächen oder Muster (z.B. ein grobes Kammlicht auf dem Oberschenkel des eben genannten Apostels) für höher gelegene Partien aufgehellt⁵⁰. Die Gesichter schließlich überziehen, vor allem bei älteren Figuren, deutlich erkennbare, kurvige Weißlinien (schönes Beispiel: der eben genannte Apostel⁵¹). Sie können

⁵⁰ Der von Dürf, *Peinture murale* 28 ff., beschriebene Unterschied in der Modellierung komnenischer Gestalten zwischen dem kolonialistischen Verfahren bei weltlichen und der aus abtönenden Methode bei kirchlich-mönchischen Stiftungen bestätigt sich demnach in Myriokephala, eine Ausnahme könnte der zweite, stehende Apostel am rechten Rand der Beweinungsszene bilden, auf dessen Gewand neben weißen Lichtern auch Rot und Orange auszumachen sind.

⁵¹ Anturakes, Myriokephala, Taf. 36 B.

Vieles an diesen Bildern beruht auf Traditionen, die noch ins spätere 11. Jahrhundert zurückreichen. So erinnert die Ikonographie von zweien der vier Szenen unübersehbar an Gestaltungen in Buchillustrationen, die noch dieser Zeit angehören. Vergleiche die Kathodos-Szene mit fol. 1^r im Evangeliar des Skouphylaktion der Megiste Lavra nach dem Athos⁵² und die Szene der Grablegung mit ihrer Entsprechung auf fol. 194^r im Cod. Vat. gr. 1156⁵³. Was die Strukturierung der Gewänder betrifft, läßt der oben beschriebene Befund auf ein eklektisches Verfahren des Malers von Myriokephala schließen. Dies bestätigt sich, wenn man nach Parallelen sucht: Sie streuen sich vom späteren 11. Jahrhundert bis gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts. Modellierungen nach der Art des Adam der Anastasis-Szene (siehe oben; physisch sich wölbende Licht- und Schattenfläche zwischen kurvenförmigen Faltenreihen) reichen bis in die Zeit der Formierung des konstantinischen Stils zurück (siehe oben die Figuren von Lukas und Johannes im Cod. Petrop. gr. 72, fol. 178^v - 270^{recto}, aus dem Jahr 1061), tauchen aber auch in der Folgezeit immer wieder auf (Cod. Vat. gr. 394, fol. 17^v, 130^v⁵⁵, vom Ende des 11. Jahrhunderts; Cod. Marc. gr. 540, fol. 11^v⁵⁶, aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts; Arm Christi in der Szene der Apostelkommunion in der Apsis der Kirche des hl. Michael in Kiew⁵⁷; ca. 1180: Strukturierungen durch markante Faltenreihen zwischen dem Johannes in der Szene des Einzugs in Jerusalem, oder zum Teil der Apostel rechts in der Szene der Grablegung aufweisen), erinnern an die großen Formen des frühen Konstantinistils, beispielsweise Psalter in Washington, Dumbarton Oaks Collection, nr. 604; Pantokr. 49, fol. 78^{rs} 1084-1101; die Johannes

Table A shows that the Δ values are

[illegible]

Die Abb. des Linsen-Systems bei den verschiedenen Einstellungen der Objektive am Objekt und am Okular sind in der Abb. 1 dargestellt.

Fig. 1. 185. *Phakelasma* sp. in *Myriophthalma*.

Table 1. *Continued*

Das 12. Jahrhundert nimmt einen belebten Charakter an. In der Mitte des Jahrhunderts tritt ein neues Element hinzu, das sich in der Kunst des 12. Jahrhunderts manifestiert. Die Kunst des 12. Jahrhunderts ist durch die Werke der Künstler aus dem 12. Jahrhundert gekennzeichnet. Die Kunst des 12. Jahrhunderts ist durch die Werke der Künstler aus dem 12. Jahrhundert gekennzeichnet.

⁵⁹ Ebd., Abb. 246; vgl. die Knie und Unterschenkel des Anastasis-Christus in Myriophylla; der Christus in Cod. olim Andreu 32, 267^r, aus dem Jahr 1156, identisch, aber provinzialisiert; Spatharakes II, Abb. 291.

⁵⁰⁾ Lazarev, Pittura, Abb. 283-287, dort auch Lichtkämme, z.B. auf dem Oberachsenfeld des Christus der Apostelkommunion; ebd. Abb. 285 vgl. den Apostel rechts in der Szene der Beweinung in Myriciokephala, vgl. dessen Arm mit dem Christi derselben Szene

Spatharakes II, Abb. 237f (Lichtkamm und Kreismuster auf dem Oberschenkel, Knie und Unterschenkel; vgl. den in vorangehender Ann. genannten Apostel)

⁶⁷ Ebd., Abb. 240

⁶³ Lazarev, Pittura, Abb. 251 (vgl. ~~mit~~ allem den Oberkörper des in Anm. 60 genannten Apostels).

⁶⁴ Spatharakes II. Abb 258

⁶⁵ Lazarev, Pittura, Abb. 284.

⁴⁷ Ebd., Abb. auf S. 131.

Ebd., Abb. auf S. 127.

⁶⁹ Demus, *Sicily*, Abb. 16.

Demus, Sicily, Abb. 16 A; Grabar, *Peint byz.*, Abb. auf S. 131

71 Lazarev, Pittura, Abb. 299 (identisch, wenn auch noch eleganter als Detail)

⁷¹ Beispielsweise die Szene des Judasverrats: Demus, Sicily, Abb. 70.

(Apostelkommunion in der Apsis der Kiewer Michaelskirche, vor allem die beiden Apostel ganz links⁷³ (um 1109))

Auch die Köpfe, speziell die Gesichter in diesen Bildern, lassen sich mit einer zeitlich relativ breit gestreuten Skala von Parallelen vergleichen, wobei aber Monumente aus der Mitte des 12. Jahrhunderts ihnen am nächsten kommen: Der Kopf des Aaron in Daphni⁷⁴ (frühes 12. Jahrhundert), in der Grundanlage sehr ähnlich, ist noch viel weniger konsequent auf die kurvig bewegte Linie abgestellt, während die Linienmuster auf manchen Köpfen in Nerezi⁷⁵ (1164) zwar ebenfalls nur Formulierungen in den Fresken von Myriokephala erinnern, dabei aber doch sehr zugespitzt, ja fast schon karikaturhaft wirken. Lediglich die Mosaiken Siziliens, speziell in der Apsis der palermitanischen Capella Palatina⁷⁶ (1132–1140) und in der Apsis des Doms von Cefalù⁷⁷ (1148), kommen diesen, zwar nicht in allen Einzelheiten der Linienführung, so doch in deren Gesamtkonzeption nahe.

Manches Detail in diesen Bildern könnte demnach noch der vorgerückten zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts entstammen (was freilich für viele Monumente des 12. Jahrhunderts gesagt werden könnte), anderes verweist jedoch eindeutig schon ins 12. Jahrhundert. Vor allem auch ist der Gesamteindruck, den diese Abmalereien machen, der des voll entwickelten Komnenenstils des zweiten Jahrdh. derrät. Es ist eine ruhige, naive, sehr zurückhaltende Kunst, provinziell im besten Sinn des Wortes, fern jeglicher manierierten Überspitzung; alles Spätkomnenisch liegt noch weit weg.⁷⁸ Man wird sie zeitlich am besten der Mitte des 12. Jahrhunderts zuweisen dürfen.

10 Kurnas, Apoktonus

Kirche des hl. Georgios⁷⁹

Abb. 18, 19

Stark zerstückelte Reste, die während der Achtziger-Jahre unseres Jahrhunderts an verschiedenen Stellen im Kirchenraum freigelegt wurden, vor allem an seinen südlichen Teilen, ab davon jegliches Bruchstück ein- und derselben Malerschicht angehört, muß offen bleiben.

⁷³ Lazarev, *Pittura*, Abb. 283. Dort aber viel energischer, körperhafter, von begrenzter Ausdehnung, als das erste, Metaphorisch als *apures, saltus*, Baches Gespinnst.

⁷⁴ *ibid.*, Abb. 307.

⁷⁵ *ibid.*, Abb. 309.

⁷⁶ *ibid.*, Abb. 309.

⁷⁷ *ibid.*, Abb. 309.

⁷⁸ *ibid.*, Abb. 309.

⁷⁹ *ibid.*, Abb. 309.

... der Körper von naturnahe proportioniert ... nicht wunden Gewanden umspielt⁷⁹. Deren Falten werden ... in breiten ... verteilten Bahnen ... in den Leib beziehungsweise hängen ... Arm ... und Schulterbereich ... schlaff gebrochen neben dessen Gliedern. Die Gesichter tragen ... zurückhaltende lineare Weißlichter oder sind bei jugendlichen Köpfen ... einheitlich großzügig ohne solche modelliert. Ein kräftig betonter Umriss ... ganz weich verschatteten Gesichtslächen, denen kraftvoll und doch zart gezeichnete Detail (fein geschwungene Lippen verhältnis ... Augen, eine aparte Schönheit voll scheuer tief aus dem Innern brechender Lebendigkeit verleihen⁸⁰. Haare und Bärte sind bei alten Köpfen in fast ornamental strukturierten Strähnen (mehrere weiße Wellenlinien) oder Röllchen gesammelt.

Vorformen dieser Bilder finden sich schon im frühen 12. Jahrhundert⁸¹, zeigen aber noch nicht deren ausgeprägte Formgebung. Umgekehrt bieten die Fresken etwa von Kurbino⁸² (1191) durchaus vergleichbare Details; diese werden aber in ihnen gehäuft und entschieden manieriert zugespitzt. Das heißt, die Malereien von Kurnas haben nicht teil an der letzten Übersteigerung des komnenischen Stils, auch wenn sie mit anderen Monumenten aus dessen Spätphase durchaus Gemeinsamkeiten aufweisen. Das Verhältnis von Körper und Gewand erscheint ähnlich demjenigen in den Bildern von Bakovo⁸³ (2. Hälfte des 12. Jahrhunderts); die Falten drapierung des Engels links vom Medaillon der Gottesmutter in Sant' Angelo in Formis von Capua⁸⁴ wirkt gut vergleichbar, gegenüber dem lockereren, natürlicheren Fall des Stoffes in Kurnas freilich etwas linear-ornamental versteift und gespreizt; Gestalten im Parekklesion der Panagia im Johanneskloster von Patmos⁸⁵ (1185/90) und in der Enkleistra des hl. Neophytos bei Paphos/Zypern⁸⁶ (1183), an sich auch Entsprechungen in Kurnas bestehend, übersteigern ebenfalls, diesen gegenüber, jeweils eine bestimmte Tendenz (beim ersteren Monument diejenige zu kleinteiliger, kurzatmig-erstarrender Oberflächengliederung, bei letzterem diejenige zu stark gerundetem, groß gesehenem Körpervolumen). Sehr nahe kommt

⁷⁹ Schönes Beispiel die Apostelkommunion (BK, Abb. 53).

⁸⁰ Besonders eindrucksvoll der Kopf des jungen Heiligen rechts der Apsis (BK, Abb. 52.)

⁸¹ Vgl. etwa das Mosaik der Apostelkommunion in der Apsis der Michaelskirche von Kiew (um 1108; Lazarev, *Pittura*, Abb. 283). In vielem sehr ähnlich, bleibt diese Darstellung doch flüchtiger, weniger zugespitzt. Gewand und Körper sind nicht so stark voneinander getrennt.

⁸² *ibid.*, Taf. IX–XII, Abb. 8.

⁸³ So bei Lazarev, *Pittura*, Abb. 350.

⁸⁴ PKG III, Taf. 35; „Ende des 12. Jahrhunderts“.

⁸⁵ Vgl. dort die Gestalten in der Philoxenie des Abraham (Orlandos, *Patmos*, Taf. 3, v. nach Haar und Bart des Abraham).

⁸⁶ Vgl. dort die Anastasis-Darstellung über dem Grab des Heiligen (Istvanu, Abb. 211), speziell die Figur des Adam, mit den Aposteln der Apostelkommunion von Kurnas.

den Bildern von Kurnas manches aus den Mosaiken des Domes von Monreale (um 1180/94, vergleiche das Verhältnis von Körper und Gewand, die Gestaltung der Gewandfalten, die identische Proportionierung der Körper), auch wenn deren Formgebung etwas bewegter, ja aufgeregter und zersplitterter erscheinen mag. Vorherrschend ist auch die stilistische Gesamt Tendenz mancher Bilder (z. B. Kirche von Kastoria in Hagios Nikolaos in Kasmitze⁸⁸ (1180er Jahre⁸⁹) und in Hagios Stephanos Lemniti⁹⁰ (ungefähr dieselbe Zeit). In den Malereien von Hagios Georgios⁹¹ (um 1192) erinnert manches Detail an Entsprechungen in Kurnas, das gute modulierte Graphismus der dortigen überlangen Gestalten stellt aber wieder wie schon oben erwähnt eine dem kretischen Monument fremde Überstimmung spätkomnenischer Stilmöglichkeiten dar. Die engste Parallele besteht zu den Gewändern der Engel in den Kuppelfresken von Hagios Hierotheos bei Megara⁹² (um 1170er Jahre⁹³). Deren Drapierung findet sich, bis ins Detail, identisch in Kurnas wieder, allerdings in etwas reicherer und leichterer, das bedeutet weniger harter Form als dort. Zu den ungedulden Köpfen von Kurnas finden sich ebenfalls in dieser Kirche Parallelen⁹⁴. Freilich zeigt sich der etwas entwickelte Stilschmelzer der Kurnas-Fresken bei ihnen etwas deutlicher. Die Engelköpfe in der Geburtsszene der Demetrios-Kirche von Wladimir⁹⁵ (um 1195) und der Kopf des hl. Demetrios auf einer Mosaikikone im Athos-Kloster Xenophontos⁹⁶ (zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts) stehen ihnen noch etwas näher als ihre Gegenstücke von Megara.

Nach all dem handelt es sich bei diesen sehr qualitatvollen Bildern um einen Repräsentanten der spätkomnenischen Stilphase. Sie halten sich fern von deren überstimmten Ausprägungen, wirken eher klassisch schön, was sie einer anderen Möglichkeit spätkomnenischer Malerei annähert.

Zeit: 1180er-Jahre?

⁸⁸ Vgl. etwa die Darstellung mit Paulus und Lazarus, Pittura, Abb. 363.

⁸⁹ Vgl. etwa eine der Verkündigungsszenen des Apostels der Komnenen-Szene und den Petrus des vorbestimmten Protonotars, Kastoria I, Taf. 46 f. 51, 53, 1.

⁹⁰ Murike, *Stylite*, Trogel, 111.

⁹¹ Vgl. dort den rechten oberen Engel der Geburtsszene (Pelekanides, Kastoria I, Taf. 92).

⁹² Vgl. dort etwa die Engel der Geburtsszene (PKG III, Taf. 34a, Faltenstrukturen), den Simon, Theodoros (Stavros, Abb. 90) oder Kopf- oder die dortigen Prophetenköpfe (Gale, Abb. 80, 81, 82).

⁹³ Murike, *Stylite*, Trogel, 111.

⁹⁴ Vgl. etwa die Köpfe der Engel, die die Geburtsszene (Pelekanides, Kastoria I, Taf. 92).

⁹⁵ Vgl. etwa die Köpfe der Engel, die die Geburtsszene (Pelekanides, Kastoria I, Taf. 92).

⁹⁶ Vgl. etwa die Köpfe der Engel, die die Geburtsszene (Pelekanides, Kastoria I, Taf. 92).

⁹⁷ Vgl. etwa die Köpfe der Engel, die die Geburtsszene (Pelekanides, Kastoria I, Taf. 92).

11 Myriokephala/Rethymnon

Kirche in Panagia Malschicht⁹⁷

Abb. 11

Bei dritten Malschicht in Myriokephala gehören die Reste der Hierarchen (z. B. Apostel der Kirche an (hl. Johannes Chrysostomos, Gregorios der Theologe, Basilios). Sie sind von den Fresken im Gewölbe des westlichen Kreuzarmes (Abb. 11) zu trennen, da sie von den Fresken stilistisch deutlich unterscheiden sind. Die Gewänder der massigen, monumentalen Gestalten bilden (soweit sie nicht Polystaurien sind) eine einheitliche Farbläche ohne jegliches komnenisches Faltenspiel, sind statt dessen von zahlreichen feinen parallelen dunklen Linien kaum merklich strukturiert (siehe das Gewand des hl. Basilios). Die Weißlichter auf den Gesichtern sind auf wenige sehr feine Weißstriche reduziert, die von allen die Kanten der glatten, vollkommen geschlossen modellierten Gesichter markieren (Brauen, Nase, dazu je drei Querlinien auf der Stirne); diese Striche wirken teils ausgetrocknet-graphisch (hl. Gregorios), teils leicht hingehuscht (die beiden anderen Köpfe), auf jeden Fall aber recht trocken und schematisiert. Ähnliches gilt für die Gestaltung der Haare und Bärte: sie bilden teils nicht weiter in sich gegliederte Farbfächen (hl. Basilios), teils völlig ornamentalisierte Bündel beziehungsweise Kringle mehrerer streng paralleler Weißlinien auf dunklem Grund (hl. Gregorios).

Im Ausmaß der Weißlichter und in ihrer Platzierung zeigt sich eine deutliche Parallelität zu den Fresken der Demetrios-Kirche von Wladimir⁹⁸ (um 1195), wobei die Striche dort freilich insgesamt etwas lockerer, malerscher gesetzt sind. Ähnlich sparsam, allerdings noch nicht schematisiert wirken die Lichter auf manchen Gesichtern in Nerezi⁹⁹ (1164). In zeitlich später anzusetzenden Monumenten (Demetrios-Ikone im Athos-Kloster Xenophontos¹⁰⁰, Ikone des hl. Gregorios Thaumaturgos in der St. Petersburger Ermitage¹⁰¹) ist die Rolle der Weißlichter auf den Gesichtern gegenüber den Köpfen von Myriokephala noch weiter reduziert. Für die ornamentale Strukturierung der Haare finden sich Entsprechungen in den Bildern von Kurbinovo¹⁰² (1191).

All das weist auf eine Entstehung dieser Bilder im späten, wenn nicht ausgehenden 12. Jahrhundert hin (gegen 1200).

⁹⁷ Arch. Deltion 28 Chron. (1973) 604, mit Taf. 5753, v. Anturakes, Myriokephala, Taf. 161, BK 91 f., 262 (mit Abb. 218); RBK IV, Sp. 1066 f.

⁹⁸ Hl. Markus und Paulus (Lazarev, Pittura, Abb. 311 f.).

⁹⁹ So die Bürger von Jerusalem in der Szene des Einzugs in Jerusalem (Dunc, Taf. VIII).

¹⁰⁰ Lazarev, Pittura, Abb. 319. Dort in die zweite Hälfte des 12. Jhs. datiert.

¹⁰¹ Ebd., Abb. 327. Zeitlicher Ansatz wie oben.

¹⁰² Beispielsweise die beiden Engel (Dunc, Taf. X, XII).

VI. MALEREIEN DES 13. JAHRHUNDERTS

ALLGEMEINES

Die byzantinische Monumentalmalerei des 13. Jahrhunderts hat der Kunstgeschichtsforschung einiges Kopfzerbrechen bereitet¹. Während der vorausgehenden komnenischen und auch während der nachfolgenden paläologischen Stilepoche bieten die Entwicklung und jeweilige Ausformung der byzantinischen Malerei ein sehr einheitliches Bild; dagegen zeigen sich während des 13. Jahrhunderts auffällige Differenzierungen, was sowohl die geographische (*horizontale*) wie auch die schichtenspezifische (*vertikale*) Einordnung ihrer Monumente betrifft. Aus der vorausgehenden *Koiné* bilden sich lokale Ausprägungen heraus, und eine, auch stark vom jeweiligen Auftraggeber abhängige, qualitative Unterschiedlichkeit der künstlerischen Äußerungen ist oft nicht zu übersehen. Die Ursache dieser Entwicklung liegt vor allem darin begründet, daß seit der Eroberung Konstantinopels durch die westeuropäischen Kreuzfahrer (im Jahre 1204) das bis dahin tonangebende Zentrum byzantinischer Kunst ausfiel. Die einzelnen Teilregionen des bisherigen byzantinischen Reiches, nun weitgehend unter fremder Herrschaft, gehen getrennte Wege. Erst als sich im Jahre 1261 der byzantinische Staat mit dem damals zurückgewonnenen Konstantinopel als Zentrum neu konstituiert hat, richtet sich auch die Kunst allmählich wieder dorthin aus; ein Vorgang, der um die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert seinen Abschluß gefunden hat, auch in den Gebieten, die nicht mehr unter die politische Kontrolle von Byzanz zurückkehrten.

Im groben Überblick gesehen, ist die Geschichte der byzantinischen Wandmalerei während des 13. Jahrhunderts durch eine zunehmend betonte Doppelsträngigkeit der Entwicklung gekennzeichnet². Auf der einen Seite bildet sich ein

¹ Wichtige Gesamtdarstellungen dieser Epoche byzantinischer Malerei sind: M. Chatzidakis, *Aspects de la peinture murale du XIII^e siècle en Grèce*, in: *L'art byzantine au XIII^e siècle*, Symposium de Sopoćani 1965, Beograd 1967; O. Demus, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, *Kongr. Byz.* 11, Ber. IV, Abt. 2, München 1968; V. J. Đurić, *La peinture byzantine aux XII^e et XIII^e siècles*, XV^e Congrès International d'études byzantines III, Athen 1976; S. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244)*, 303 ff., München 1975; V. Lazarev, *Storia della Pittura Bizantina*, 273 ff., Turin 1967; M. Soteriou, *Ἡ πρόμος παλαιολόγειος ἀναγέννησις ἐκ τὰς χώρας καὶ τὰς ἡρώσεως τῆς Ἑλλάδος κατὰ τοῦ 13ου αἰῶνος*, in: *Deltion IV* 4, Athen 1966; Taf. Velmans, *Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIII^e siècle*, in: *L'art byzantine au XIII^e siècle*, Symposium de Sopoćani 1965, Beograd 1967.

² Über deren Konsequenzen für den Versuch, undatierten Monumenten ihren Ort in der Geschichte der byzantinischen Malerei dieses Jahrhunderts zuzuweisen, s. Lazarev, *Pittu-*

Stil aus der, nach rascher Lösung von der komnenischen Tradition (des 12. Jahrhunderts (wobei allerdings die neuen klassizistischen Tendenzen des ausgehenden 12. Jahrhunderts fortgeführt werden), ein eigenes Gesicht erhält und im Verlauf des neuen Jahrhunderts immer erkennbarer den nachfolgenden Paläologenstil vorbereitet. Die Figuren vergrößern und vereinfachen sich, füllen sich zunehmend mit Volumen, Architektur- und Landschaftshintergründe werden komplexer und gewichtiger und schaffen immer deutlicher Schauplätze, auf denen sich Szenen mit wachsender Intensität in Ausdruck und Bewegung entfalten können. Die Modellierung erfolgt mit malerischen Mitteln, wobei eine gegenüber der komnenischen Epoche gesteigerte Tendenz zur Farbigkeit zu beobachten ist³. Auf der anderen Seite zeigt sich in vielen Monumenten ein Stil, der zäh am komnenischen Erbe festhält, er weist unterschiedliche Qualität auf, sinkt aber vielfach, da er ohne Verbindung zu den neuen progressiven Entwicklungen der Zeit steht, ins Provinzielle: ja Volkstümliche. Als lokale Kunsttendenzen drängen sich in ihm zunehmend in der Vorherrschaft und vermischen sich mit dem komnenischen Linearismus oft zu einer neuen, bunten, lebendigen Expressivität⁴. Beide Stilrichtungen trennen sich deutlich erst zu Beginn des zweiten Jahrhunderts deutlich voneinander, ihre Divergenz nimmt danach unmerklich zu und erreicht ihren Höhepunkt gegen Ende des 13. Jahrhunderts, wo Monumente des protopaläologischen Stils Werke der konservativen Kunstströmung in der überwiegenden Mehrzahl der Denkmäler gegenüberstehen⁵.

Die Meinung, beide Stilrichtungen seien geographisch in der Weise differenziert, daß in den von den westlichen Feinden besetzten Ländern der konservative Stil vorherrsche, während die neuen Entwicklungen in frei gebliebenen Gebieten am Werk gewesen seien, hat sich als allzu sehr schematisierend herausgestellt. Gerade in der fremdbeherrschten Teile Griechenlands⁶ ist inzwischen eine Reihe von Monumenten nachgewiesen, die belegen, daß die progressiven künstlerischen Strömungen hier und da hoch zu erreichen haben⁷, auch wenn die konservative Strömung weitgehend das Feld beherrscht.

³ Vgl. 284. ⁴ *Leaves of the tree of the progress of the Byzantine style*, ed. by the author, London 1961, S. 100 ff. ⁵ *Leaves of the tree of the progress of the Byzantine style*, ed. by the author, London 1961, S. 100 ff.

⁶ *Leaves of the tree of the progress of the Byzantine style*, ed. by the author, London 1961, S. 100 ff.

⁷ *Leaves of the tree of the progress of the Byzantine style*, ed. by the author, London 1961, S. 100 ff.

⁸ *Leaves of the tree of the progress of the Byzantine style*, ed. by the author, London 1961, S. 100 ff.

⁹ *Leaves of the tree of the progress of the Byzantine style*, ed. by the author, London 1961, S. 100 ff.

für Kreta. Die nicht mehr zu vermittelnde Monotonie der kretischen Kunst des 13. Jahrhunderts erhalten haben bieten ein Bild, das freilich von der kunstgeschichtlichen Forschung noch kaum wahrgenommen wurde. Sie kennt nur zu wenig, meist recht oberflächlich, die Werke, die in der Insel eigentlich als ein wenig überaus außerordentlich im Kreise ihrer Betrachtung.

Nicht zu bestreiten ist, daß die politische Situation Kretas im 13. Jahrhundert einer künstlerischen Produktion, die andere als gewöhnlich war. Im Jahr 1204 wurde die Katastrophe des byzantinischen Staates mit hineingezogen und geriet nach einem kurzen Zwischenspiel der Genuesen (1206–1211) unter die Herrschaft Venedigs, die bis zu der Ausbreitung durch die Türken (1669 Fall Candia an Herakleions) andauerte¹⁰. Als *Regno di Candia* (*Regnum Cretae*) in Anlehnung an die politischen Strukturen der Mutterstadt eingerichtet, hatte die Insel mehrfach im 13. Jahrhundert (1211, 1222, 1233, 1252) venezianische Kolonisten auf Lebensgütern aufzunehmen, die ohne Rücksicht auf den Besitz der einheimischen Nobilität gebildet wurden. Die Folge davon war eine das ganze Jahrhundert hindurch fast ohne Unterbrechung andauernde Reihe von langwierigen jeweils mehrjährigen Aufständen, welche, angeführt von Mitgliedern des alteingesessenen kretischen Adels, die venezianische Herrschaft wiederholt aufs äußerste gefährdeten. Die neuen Herren gingen allmählich dazu über, auch an einheimische Noble Lehen auszugeben, und konnten durch einen diesbezüglich sehr weitgehenden Friedensvertrag am Ende des Jahrhunderts (1299: Pax Alexi Calergi) eine im ganzen ruhigere Weiterentwicklung der Insel im 14. Jahrhundert einleiten. Um lückenlose Gefolgschaft ihrer sozial niedriger gestellten kretischen Landsleute brauchten sich die Adligen bei ihren Aufständen nicht zu sorgen. Deren Lage blieb unter den neuen Herren gleich ungünstig wie zuvor (Abgaben, Dienstleistungen usw.), und der niedrige orthodoxe Klerus als hitzigster Feind der Venezianer nützte seinen Einfluß dazu aus, sie gegen diese aufzuwiegen. Er war, da Venedig den Episkopat der einheimischen Kirche abgeschafft hatte, zu deren einzigen Repräsentanten ge-

¹⁰ Alle in der ersten Anmerkung dieses Kapitels aufgeführten Werke kennen aus Kreta 13. Jahrhundert nur 7 Monumente: Annakirche von Neus Amari, Georgskirche von Balne, Georgskirche von Sklabopula, Johanneskirche von Hagios Basilios, Panagjakirche von Kritsa (1. Schicht), Pantheimonkirche von Bizariano, Michaelskirche von Kardaki. Vier von ihnen sind datiert, die einzigen datierten kretischen Freskenzyklen aus dem 13. Jahrhundert. Das Gros also, die undatierten Monumente, wurde bisher von der Forschung weitgehend vernachlässigt.

¹¹ So Chatzedakes, *Aspects*, 68.

¹² Zur Geschichte der venezianischen Herrschaft auf Kreta vor allem: S. Borsari, *Il Dominio Veneziano a Creta nel XIII secolo*, Neapel 1963; E. Gerland, *Histoire de la Noblesse Crétoise au Moyen Âge*, Revue de l'Orient latin XI Paris 1905 bzw. 1908; St. Xanthoudis, *H' Eperogoria ên Krittê kai el kata tîn Eperôn ên ên ên Krittê*, Athen 1939.

wurden und fungierte während der ganzen venezianischen Zeit, nur aus Gründen der Stauung geduldet, aber doch immer neuen Schikanen ausgesetzt als Zentrum des Widerstands. Priester und Mönche begegnen häufig auch als Stifter von Kirchen und ihren Malereien, die Kunst wird auch in Ikonographie und Stil zu einem Mittel, Eigenes zu bewahren und sich der eigenen Identität, gegenüber der Bedrängnis durch eine fremde Besatzungsmacht, stets von neuem zu vergewissern.¹⁾

MALERIEN AUS DER ERSTEN HALFT DES 13. JAHRHUNDERTS

Im frühen 13. Jahrhundert nimmt die kretische Monumentalmalerei in einigen Werken durchaus noch an der Entwicklung der neuen, progressiven Stilrichtung teil. Die Vereinfachung, Verhartung und Schematisierung ikonischer Formen, wie sie für Monumente dieser Zeit kennzeichnend sind, sind auch in Kreta zu beobachten (Südwandheilige in Mpizariano, Apsisgestalten in Neus Amari, Parakleten aus derselben Zeit, zeigen anderswo eine vergleichbare Ausprägung des Stils (Trapez des Johannes-Klosters von Patmos, Çarıklı, Elmali und Karanlık Kilise in Kappadokien, Panagia Anasgou von Monagri/Zypern, Panagia Mavriotesa in Kastoria). Wo noch das Linienspiel der ikonischen Kunst auftritt, sind doch die datunterliegenden Körper voluminös und schwer geworden (1. Meister in Kyriakosellia, vgl. Apostelkirche von Perachorio auf Zypern, Hosios David in Thessalonike). Gesichter werden weicher, malerisch modelliert (Südwandheilige in Mpizariano, vgl. Samantia in Messenien). Auch schlichte, völlig beruhigte Monumentalität ist recht früh belegt (Attikakirche von Neus Amari aus dem Jahr 1225), in ihrer schon provinziellen Ausformung Werken des griechischen Festlandes ähnlich (Petroskirche von Kalybia Kubara in Attika, nach 1222).

Spätere kretische Fresken der ersten Jahrhunderthälfte zeigen solchen Provinzialismus, geprägt von ikonischen Reminiszenzen, viel verschiedener (Theopistoskirche von Georgskirche von Lampene), ihre dürtige, harte Trockenheit ist nicht ohne Parallelen anderswo (etwa in den Kirchen der Pentete-Höhlen in Attika, 1244-4).

Daß die wirklich großen Monumente der neuen Stilentwicklung des fortgeschrittenen 13. Jahrhunderts (Mioseva, Apostelkirche von Ped., Marienkirche von Stauden, A. Morava) nicht direkt auf die kretische Malerei eingewirkt haben, kann nicht verwundern. Reflexe sind jedoch durchaus schon im früheren 13. Jahrhundert wahrzunehmen (dritter Meister von Kyriakosellia).

¹⁾ Über die Verhältnisse Samantia, Kreta, und den sozialen Hintergrund der kretischen Ikonographie, vgl. auch die Zeit der venezianischen Besatzung ausführlicher vom St. Petroskirchen.

WICHTIGE MONUMENTE

DATIERT

12 Neus Amari/Amari.

Kirche der hl. Anna, 1225¹

Abb. 21

Geringe Reste einer Freskenaus schmückung in der Apsis. Große Gestalten, kaum mit körperlicher Masse, eher flächig ausgebreitet, geometrisierte Gewandstrukturierung; sonst weiche, ruhige und schlichte Formen, nicht ohne Monumentalität. Gesichter eher gezeichnet, wenig modelliert, betonte Einheit, runde, helle Farben (vor allem blau, ocker, schwarz).

Provinzielle Version neuer Tendenzen des 13. Jahrhunderts; vgl. Fresken in der Kirche des hl. Petros von Kalybia Kubara in Attika², nach 1222, die ikonischen Erbe noch stärker verpflichtet erscheinen.

Ikonographische Besonderheit: Erster Beleg einer Panagia des Parakleten-Typus innerhalb einer Deesisgruppe in der Apsiswölbung (in Kirbinovo aus dem Jahr 1191 zum ersten Mal, aber nicht in der Apsis)³.

UNDATIERT

13 Mpizariano/Pedias.

Kirche des hl. Panteleimon, 1. Malschicht⁴.

Abb. 22

Heiligengestalten an der Südwand.

Auf den Gewändern fungieren eher malerisch wirkende Liniengitter als Faltenfurchen. Auf den Köpfen sind ikonische Muster verschwommen-malerisch in ein einheitliches Volumen integriert. Der Schrifttypus ist mit demjenigen im vorigen Monument identisch.

Kommenische Elemente ins Voluminöse, Malensche gewendet. Vergleichbar, jedoch qualitätvoller und noch nicht so weit entwickelt: Heiligenköpfe in der Pan-

¹ St. Papadake-Ökland, Oi touxorgapies tñs Ar. 'Anva, otò 'Avat. Deltion IV 7 (1974) 31 ff. Arch. Deltion 25 Chron. (1970) 486, Taf. 423 γ, δ; BK 97 f., 274, Abb. 232; RbK IV, Sp. 1075.

² Chatzedakes, Aspects, Fig. 9.

³ Genaueres hierzu bei St. Papadake-Ökland a.O.

⁴ Arch. Deltion 20 Chron. (1965) 573 f., Taf. 732 ff., BK 103, 405 f., RbK IV, Sp. 1070 f.

WICHTIGE MONUMENTE

Da die Reihe datierter Monumente im 13. Jahrhundert erst spät einsetzt, ist eine zeitliche Einordnung der undatierten Werke mit großen Unsicherheiten behaftet.

DATIERT

17 *Bathe/Kisamos,*

Kirche des hl. Georgios, 1284¹.

Abb. 27

Traditionell (12. Jahrhundert) der Linearismus der Gesichtsdetails, auch Bezüge zu kretischen Werken der Jahrhundertmitte (Panteleimonskirche von Mpi-zariano, zweite Schicht, siehe unten: Erzengelgestalten; Heilandskirche von Temenia, siehe unten: Gewandstrukturierung durch weiße Streifenbündel) und zu zeitgleichen festland-griechischen Parallelen (Theodorenkirche von Trype in Lakonien²; Kirche der Panagia Giallus auf Naxos³, aus dem Jahr 1288/9; Metropolitiskirche von Mistras⁴, aus den Jahren 1270/85, und Theodorenkirche ebenfalls dort⁵; Vorliebe für eckig-geometrische Faltenstrukturen). Neu und eigen der Geist dieser Fresken: Vitale, individuell gestaltete Figuren, die Raum schaffen und beherrschen, in den neutestamentlichen Szenen sich auch zu Gruppen mit vergleichbarer Wirkung ballen; sehr zarte, aber deutliche Modellierung der Gesichter, von eher irdisch-hiesiger als jenseitiger Schönheit (Panagia der Apsis, Gabriel der Verkündigung, Erzengel der Südnische, Wandheilige).

18 *Sklahopulo/Selino,*

Kirche des hl. Georgios, 1290/1⁶.

Abb. 28.

Zwei Meister, deren erster wohl Nikolaos Anagnostes hieß⁷.

¹ Arch. Deltion 21 Chron. (1966) 31 f., Taf. 43 f.; K. E. Lassithiotakes, *Δύο έσοχιστες στο Νομό Χανίων*, Deltion IV 2 (1962) 38 ff., Taf. 20 ff.; BK 101 f., 200 f., Abb. 54 f., 150 f., RbK IV, Sp. 1054 ff.

² N. B. Drandakes, *Ο ναός τῆς Ἁγ. Θεοδόκειας τῆς Λακωνικῆς Τρύπης*, Epeteris 25 (1955).

³ Ders., *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Νάξου "Παναγία στῆς Γαλλοῦς"*, Epeteris 33 (1964); Chatzedakes, Naxos, 102-104, Abb. 4-7.

⁴ Siehe M. Chatzedakes, *Νεώτερα γὰρ τὴν ἱστορίαν καὶ τὴν τέχνην τῆς μητροπόλεως τοῦ Μυστῆ*, Deltion IV 9 (1979); vergleiche vor allem die dortige Abb. 46 (und Abb. 19 des in Anm. 2 zitierten Werks) mit BK Abb. 55.

⁵ Siehe Abb. 60 des in der vorherigen Anm. zitierten Werks von Chatzedakes.

⁶ Arch. Deltion 21 Chron. (1966) 32, Taf. 45; Lassithiotakes 1970, 152 ff., Abb. 179 ff., BK 104, 211 ff., Abb. 58, 163; RbK IV, Sp. 1086 f.

⁷ Νικόλαος Ἀναγνώστης. Eine Scheidung der Hände BK 211 ff.

Erster Meister (Apsis): An der Tradition des 12. Jahrhunderts anknüpfend, sehr schlichte, sehr subtile Zeichnung schafft ausdrucksvolle, untereinander sehr differenzierte Köpfe von großer geistiger Kraft.

Zweiter Meister (Nordwand): Bezug zu innerkretischen Entwicklungen des 13. Jahrhunderts (Panteleimonskirche von Mpizariano, zweite Schicht; Heilandskirche von Temenia [beide siehe unten]; Georgskirche von Bathe [siehe oben]); doch schlichtere, kraftvolle Kunst; naiv-witzig, farbig erzählte Szenen aus der Ge-
orgskirche

19 Hagia Paraskevi, Pedras.

Kirche des hl. Ioannes Prodromos, 1291/29.
Abb. 29

Großformatige, erzähltrüchtige, aber nicht kleinteilige Szenenbilder, große schlarke, würdevolle Gestalten an den Wänden; Betonung zum Teil kurz gebrochener linearer Gestaltung (fein gezeichnete Gesichter!); körperhafte Modellierung mit unsäuerlicher, leines Kolort (Karmn, Rot, Violett, Dunkelblau, viel Weiß).

Diese Fresken weisen eine gewisse Ähnlichkeit zu Gestaltungen des westkretischen Lineerstils (siehe unten S. 79 ff.) auf.

UNDATIERT

20 Mpizariano, Pedras.

Kirche des hl. Panteleimon, 2. Schicht¹⁰.
Abb. 30, 31

Heilungsgestalten an der Nordwand, Apsis. In den Gewandstrukturen noch kontinental-konventionelle, sonst fortschrittlich: Voluminöse, in sich geschlossene Körper; breiter, modellierender Einsatz des Pinsels; Raum für Szenen (Apostelkommunion) und um die Einzelgiguren (Nordwand-Heilige), Streben nach lebendiger Differenzierung, nie ohne Vorliebe; helle Farben (Weiß und Gelb herrschen vor).

Ein früheres Stadium vergleichbarer Tendenzen in den Fresken der Georgskirche von Oropos¹¹, früheres 13. Jahrhundert; zum Teil detaillierte Parallelen in der Dreifaltigkeitskirche von Kranidi in der Argolis¹² (1244) und in Handschrif-

¹⁰ Vgl. insbesondere Johannes Chrysostomos mit demselben Gestalt in der Erzengelkirche von Paphos um 1290; Hamann-Mac Lean und Hallensleben 4, Taf. 45 B.
¹¹ BK 106, 1897; RbK IV, Sp. 1072 f.
¹² Arch. Deltion 20 (1965), 523 ff.

¹³ M. Chatzedakes, RbK, Τριφυλία, 2000, Taf. 732 ff., BK 103, 106 f., RbK IV, Sp. 1070 f.
Abb. Taf. 34, 37. 10 m. den kretischen Fresken.

¹⁴ S. R. Dugas, Verre, Die Kirchen der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244) München 1975, vgl. vor allem Taf. 87.

ten um die Jahrhundertmitte¹³ fortschrittlicher die Theodorenkirche von Trype in Lakonien¹⁴ (spätes 13. Jahrhundert).

Zeit um 1250/60

21 Temenia/Selino

Kirche des Heilands¹⁵.
Abb. 32, 34

Freskenausschmückung eventuell nicht einheitlich, dennoch spürbare Gesamt Tendenzen. Pemble, ja kalligraphische Zeichnung, auf den Gewändern hier und da sehr feine, zum Teil konventionelle Ornamentik, massive, monumentale, in sich geschlossene Körper; Köpfe (vor allem auch Haare und Bärte) deutlich als Einheit modelliert; auf den Gewändern große, weiche, gerundet-kurven, deutlich in Hell/Dunkel modellierte Faltenzüge.

Deutliche, aber qualitativere Parallelen in Serbien um 1250: Apostelkirche von Pec¹⁶, Marienkirche von Studenica¹⁷, Morača¹⁸. Auf dem griechischen Festland um 1250 parallel die Kato-Panagia-Kirche von Arta¹⁹, schon entwickelter, um 1270, die Demetrioskirche von Aiane²⁰ und, 1270/85, die frühesten Fresken der Demetrioskirche von Mistras²¹. Alle genannten Monumente teilen mit Temenia den eigenwilligen Schrifttypus.

Zeit: Demnach etwa in die 1260er-Jahre anzusetzen.

22 Kephah/Kisamos,

Kirche des Heilands, 1. Schicht (Fresken um Ostjoch)²².
Abb. 33.

Sehr ähnlich den vorherigen Fresken in der Tendenz zur einheitlichen körper-

¹³ Sinai, gr. 2123 (1242); vgl. etwa fol. 52* (Spatharakis I 49 f., II Abb. 333); Par. gr. 117 (1262); vgl. etwa fol. 4*, 164* (ebd. I 50, II Abb. 338, 440).

¹⁴ N. B. Drandakes, 'Ο ναός τῶν Ἀγ. Θεοδώρων τῆς Λακωνικῆς Τρύπης, Epistria 25 (1955); vgl. dort Abb. 16, aber auch (fortschrittlicher!) Abb. 12 f.

¹⁵ Lass. 1970, 364 ff., Abb. 342-349; BK 225 ff., mit Abb. 174 (mit völlig unhaltbarer Datierung in das 16./17. Jahrhundert); RbK IV, Sp. 1077 f.

¹⁶ Hamann-Mac Lean und Hallensleben, Abb. 110 (Gewanddrapierung), Abb. 102, 105a, 106 (Kopfmodellierung).

¹⁷ Ebd., Abb. 79 (Kopfmodellierung). Nach Demus, Entstehung 28, etwa aus der Jahrhundertmitte stammend.

¹⁸ Ebd. Abb. 80 (Kopfmodellierung).

¹⁹ Danc. Peint. mur., Abb. 20 (Faltendrapierung).

²⁰ Ebd., Abb. 24 (dass.).

²¹ M. Chatzedakes, Νέοτερο γὰρ τὴν ιστορίαν καὶ τὴν τέχνην τῆς ἐκτέλεσης τοῦ Μυστρά, Deltion IV 9 (1979) Taf. 57; N. B. Drandakes, 'Ο ναός τῶν Ἀγ. Θεοδώρων τῆς Λακωνικῆς Τρύπης, Epistria 25 (1955) Abb. 19 (dass.).

²² Lass. 1969, 212 ff., Abb. 68-71, BK 199 f. (mit falschem zeitlichem Ansatz); RbK IV, Sp. 1078 f.

bedeutend, und zu weich geschwungenen Faltenkurven auf den Gewändern, Schrifttypus, jedoch größere Neigung zu malerischer Gestaltung in den Gesichtern (Einsatz von Grün, Weiß) und in den Hintergrundarchitekturen (unregelmäßig nebeneinander gesetzte Farbflächen).

Vergleichbar, aber etwas entwickelter, die frühesten Fresken in der Demetriaskirche von Mistra²³ (1270-80).

Zeit: Deshalb um 1270.

23 *Demetrius Amari*.

*kleine Klosterkirche „Ioannes Photos“*²⁴.

Abb. 97.

Vom Vortell bedrohte Reste eines eindrucksvollen Freskenzyklus. In großen Bildern hohe Gestalten, weit vom Raum umgeben, flächig ausgebreitet; sparsame Verbindung von Hintergrund; Monumentalität verbindet sich mit Zierlichkeit beim sorgfältig gearbeiteten Detail; in den Gesichtern nicht Schönheit, sondern Expressivität angeordnet; auf den Gewändern Tendenz zu teilweise bunten, streifigen Strukturen.

Viel mehr auf Muster des 12. Jahrhunderts zurück (Parallelen vor allem in kappadokischen Bildern). Ähnlichkeiten im 13. Jahrhundert: Mulesova²⁵, Kirche der Panagia Amari von Monagi auf Zypern²⁶, Kirche der Panagia Maniatis von Kastania²⁷, die streifigen Gewandmuster erinnern an den westkretischen Luvastil (datierter Beleg: Stylos, 1271/81; siehe unten Nr. 32) und zeitgleiche außerkretische Entsprechungen²⁸.

Zeit: Wohl um 1270.

24 *Meronas Amari*.

*Kirche des hl. Nikolas*²⁹.

Abb. 100.

Eigenwilliger Künstler von großer Eigenart, der „eklektisch“ Elemente verschiedener Herkunft stark vereinnahmend, aber mit geradezu manieristischem Effekt miteinander verbindend. Traditionelles (Parallelen im Kappadokien des späten

²³ M. Chatzedakes, op. cit., Taf. 45 f.; Engelgestalten: vgl. die Engel der Geburtsdarstellung in der Kirche von Mistra.

²⁴ Arch. Deltion 24 Chron. (1969) 439 u. 26 Chron. (1971) 523; BK 103 f., 282 f., Abb. 57.

²⁵ St. Panteleimon, Mulesova (Berged) 1963, Taf. 9 f. (Licht-Engel).

²⁶ S. Panteleimon, Mulesova (Berged) 1963, Taf. 9 f. (Licht-Engel).

²⁷ Deltion 24 Chron. (1969) 439 u. 26 Chron. (1971) 523; BK 103 f., 282 f., Abb. 57.

²⁸ Deltion 24 Chron. (1969) 439 u. 26 Chron. (1971) 523; BK 103 f., 282 f., Abb. 57.

²⁹ Deltion 24 Chron. (1969) 439 u. 26 Chron. (1971) 523; BK 103 f., 282 f., Abb. 57.

³⁰ Deltion 24 Chron. (1969) 439 u. 26 Chron. (1971) 523; BK 103 f., 282 f., Abb. 57.

³¹ Deltion 24 Chron. (1969) 439 u. 26 Chron. (1971) 523; BK 103 f., 282 f., Abb. 57.

11. Jahrhunderts³⁰ beziehungsweise des beginnenden 13. Jahrhunderts³¹, aber nicht mit Modernem aus dem fortgeschrittenen 13. Jahrhundert (erbarcht, hart und sperrig vulgarisiert).

Vergleichbar provinzielle griechische Werke des späten 13. Jahrhunderts: Naxos Panagia Giallus³².

Zeit: Fortgeschrittenes 13. Jahrhundert (etwa um 1270).

25 *Kardaki Amari*.

*Kirche des Erzengels Michael*³⁴.

Abb. 97.

Bezug zu den Bildern des vorausgehenden Monuments nicht zu übersehen, aber andere, strengere, gröbere Grundhaltung; massige, buntfarbige Gestalten, harte Faltenstrukturen, oft wirt Flächen füllend. Zum Teil dieselben Quellen und Parallelen wie beim vorangehenden Monument. Kappadokisches des späten 12. Jahrhunderts³⁵, Makedonisches um 1200³⁶, Fresken des frühen 13. Jahrhunderts in der Jakobskapelle des Sinaiklosters³⁷, Serbisches³⁸ und Festlandgriechisches³⁹ aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, völlig vereinfacht und schematisiert.

Deshalb und wegen der Nähe zu dem vorausgehenden Monument (wobei eher Meronas Kardaki als Vorbild gedient haben könnte als umgekehrt⁴⁰).

Zeit: Nach 1270?

26 *Krotos/Kainurgio*.

*Kirche des hl. Georgios*⁴¹.

Ähnliche, schematisierende, geometrisierende Verhärtung der Formen; bun-

³⁰ Restle, Kleinasien II, Taf. 269, 278; das. III, Taf. 309, 440 (vgl. die Lichter auf dem Oberschenkel des hl. Paulus der Himmelfahrt in Meronas).

³¹ Ebd. II, Taf. 241 (Himmelfahrtsszene der Katsnik Kilise, um 1200/10; zu vergleichen mit der ganzen entsprechenden Darstellung in Meronas).

³² Hamann-Mac Lean und Hallensleben, Abb. 102 f. (Apostelkirche von Peé).

³³ Chatzedakes, Naxos, 102-104, Abb. 4-7.

³⁴ Kalokyres, Abb. BW 9. 11, 13, 105; RbK IV, Sp. 1080 f.

³⁵ Restle, Kleinasien II, Taf. 197 (Falten am Bein).

³⁶ Hamann-Mac Lean und Hallensleben, 4. Taf. 45 A (Kopffragment aus der Erzengelkirche von Pripel).

³⁷ M. Chatzedakes, Τοιχογραφίες στη Μονή της Αγ. Αλεξάνδρας στο Εβιά, Deltion IV 6 (1972), Taf. 73, 2.

³⁸ Hamann-Mac Lean und Hallensleben, Abb. 107 (Bischofshopf in der Apostelkirche von Peé, bis ins Detail Entsprechungen in Kardaki zu vergleichen, dort aber auf vereinfacht).

³⁹ St. Murike, An Unusual Representation of the Last Judgment in an Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica, Deltion IV 6 (1975/6), Abb. 80 f., 83.

⁴⁰ Vgl. dazu den Kopf des hl. Nikolaos jeweils in der Apsis der beiden Kirchen.

⁴¹ Arch. Deltion 26 Chron. (1971) 521, Taf. 536 B; RbK IV, Sp. 1081 f.

bei gerne streiftiger Einsatz der Farbe (Gesichter) Linearismus statt Körpermodellierung

Zeit: Wohl aus derselben Zeit wie das vorige Monument.

27 Phodeli/Malebizi.

Kirche der Panagia, 2. Schicht⁴²

Abb. 4, 58

Mittelapsis und angrenzende Wandflächen

Klarer Rückgriff auf den Stil des frühen 13. Jahrhunderts in Kreta (verkörpert etwa in den Bildern der Annakirche von Neus Amari, 1225, siehe oben). Linearismus überwiegt Modellierung ~~und~~ Körpervolumina. Dabei aber Rückzug kommunischer Tradition, dort noch für die Gesamtgestaltung wichtig, ins Detail statt ihrer noblen Knappheit breit entfaltende, „erzählerische“ Haltung, Liebe zu Ornament und Farbe. Zurückhaltend-trockenes Gegenbild zu der wohl zeitgleichen eklektischen, manierierten Übersteigerung der Bilder von Meronas und Kardaki (siehe oben; sie sind in manchen Details identisch⁴³). Griechische Parallelen aus der Zeit um die Jahrhundertmitte wirken, bei aller Detailähnlichkeit, noch weniger nach⁴⁴, ähnlicher sind solche aus dem fortgeschrittenen 13. Jahrhundert⁴⁵.

Zeit: Wohl um 1270/80

28 Kritsa/Merabello,

Kirche der Panagia i Kera, 1. Schicht⁴⁶.

Fresken in der Apsis des Mittelschiffs.

Wegen vollständiger Identität der Details auf denselben Maler wie die Bilder des vorhergehenden Monuments zurückzuführen.

29 Kallane/Pedias,

Kirche der hl. Photine⁴⁷.

Kleine Fragmente im Historischen Museum in Herakleion.

Stylistische Nähe zu den beiden vorhergehenden Monumenten, jedoch vergleichsweise verarmt und vergröbert.

⁴² Ebd. 27 Chron. (1972) 671, Taf. 623 B; BK 351 (dort fälschlich als „1. Stilgruppe“ bezeichnet); RbK IV, Sp. 1082 f.

⁴³ Vgl. etwa den Kopf der hl. Julitta in Phodeli mit jugendlichen Köpfen in Amari. St. Papadakis-Oikland, *Η Κρήνη της Κεραίας*, Arch. Deltion 22 Mel. (1967) 105 ff., vergleicht mit den Fresken desselben Meisters in der Panagiakirche von Kritsa (s. gleich).

⁴⁴ Köpfe von Mphseva, in der Johanneskirche von Psachna/Eubda (1245) und in der Dreifaltigkeitskirche von Kranidi/Argolis (1245), erwägt aber auch eine spätere Datierung. Zum Beispiel in der Nikolauskirche von Kanalia. AAA 12 (1968), 147 ff., Abb. 2-4.

⁴⁵ St. Papadakis-Oikland, *Η Κρήνη της Κεραίας*, Arch. Deltion 22 Mel. (1967) 105 ff.; M. Mporaspedakis, *Panagia Kera*, Athen o.J., Abb. 14-16; RbK IV, Sp. 1083.

⁴⁷ Arch. Deltion 27 Chron. (1972) 672 f., Taf. 625a, 627a, B; RbK IV, Sp. 1083.

Wie Nr. 27 und 28

30 Rodobani-Selino

Kirche der Panagia⁴⁸ Meister 1

Abb. 69

Vor allem Kreuzigung, Medaillonheilige, Maria mit Kind, wohl auch der ~~im~~ Historischen Museum von Herakleion aufbewahrte Prophetenkopf⁴⁹.

Einfach gegliederte Bildkompositionen, Gewandstrukturen, die kraftvollen kretischen Vorbilder vereinfachen (Temenia, vgl. die dortigen drei heiligen Bischöfe der östlichen Nische mit dem Johannes der Kreuzigung in Rodobani) bzw. gleichzeitigen kretischen Parallelen nahestehen (Sklabopula, Georgskirche, 1290/1, 1. Meister: Christos Emanuel der Apsis; Bathe, Georgskirche, 1284, Soldaten der Prodrosia, Wandheilige). Eine Parallele außerhalb Kretas: Fresken von Mutillas auf Zypern⁵⁰ (1280).

Der Zeitansatz (1280/90?) bestimmt sich von daher.

31 Ntlochori/Hagios Basileios,

Kirche der Panagia, östlicher Teil, zwei Reiterheilige⁵¹

Unbeholfen-derbe, provinzielle Malerei; trockene Zeichnung, voller Disproportionen. Ersatz von Modellierung durch ornamental-linear gefüllte Flächen. Nähe zum westkretischen Linearstil (siehe unten).

Zeit: Spätes 13. Jahrhundert

⁴⁸ Arch. Deltion 25 Chron. (1970) 459 f., Taf. 425 a, B. Lass. 1970, 371 ff., Abb. 458 f. (nehmen keine Scheidung in zwei Hände vor); RbK IV, Sp. 1090.

⁴⁹ Arch. Deltion 27 Chron. (1972) 673, Taf. 627.

⁵⁰ Styliani, Abb. 192-195.

⁵¹ Pelantakes 32, BK 289 ff. (die Darstellung der beiden Reiter wird hier nicht von den übrigen, späteren Malereien dieses Bauteils abgetrennt; zu letzteren s. Kirche Nr. 48, RbK IV, Sp. 1087.)

MALEREIEN DES WESTKRETISCHEN LINEARSTILS DES SPÄTEREN 13. JAHRHUNDERTS

Vornehmlich im Westteil der Insel breitet sich am späteren 13. Jahrhundert eine besondere Form des traditionellen Stils aus, die hier „westkretischer Linearstil“ genannt werden soll. Parallelen sind zwar auch außerhalb Kreta, zum Beispiel viel früher nicht selten (Enkleistra des hl. Neophytos von Paphos aus Zypern, 1196; Hagios Ioannes Lampadistes von Kalopanagiotis auf Zypern, 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts; Nikolauskirche von Monembasia späte 13. Jahrhundert; Omorfi Ekklesia auf Agina 1282; Kirche des Georgios Bardas auf Rhodos 1289/90), auf der Insel aber gewinnt diese letzte Ausprägung vorpaläologischer Malerei vor allem in abgelegenen Gebieten eine weite Verbreitung und schafft eine Tradition, die neben dem inzwischen eingedrungenen Paläologienstil — bis weit ins 14. Jahrhundert hineinreicht.

Hauptcharakteristikum dieses Stils ist die Dominanz linearer Gestaltung. Einzelne vielfach aber auch mehrere parallele, gebündelte Linien überziehen die Fläche. Modellierung zeigt sich höchstens in kleineren, zwischen diesen Mustern gelegenen Kompartimenten. Organisch Zusammengehöriges wird auf diese Weise nicht selten aufgelöst oder doch wenigstens in ornamentale Gestaltung überführt. Die Farbe steht nirgendwo im Vordergrund, bevorzugt werden gedämpfte Töne (Braun, Ocker, Grau, Rot), eine Neigung zu apertem Rosa und Himmelblau ist jedoch in fast allen Monumenten der Gruppe als geradezu kennzeichnendes Charakteristikum zu beobachten.

Neben Elementen, die weiter in die Vergangenheit zurückzuverfolgen sind (siehe oben), liegen auch in der kretischen Wandmalerei des dritten Jahrhundertviertels Wurzeln dieses Stils. Es scheint, als ob er Vorbilder wie sie etwa in der zweiten Freskenschicht der Panteleimonskirche von Mpizariano in der Heilandskirche von Temenias und im Ostjoch der Heilandskirche von Kephali alle um 1250–1270 vorliegen, in vereinfachte, vergrößerte und verhärtete Formen umgesetzt hätte. Ähnliches gilt für eine noch engere Parallele: Bilder in der Georgiskirche von Chasi-Azogyres¹ zeigen in noch lockerer, nicht zu Manier erstarrter Form die für den Stil bezeichnenden Elemente. Da die in den Fresken dieses Monuments (beispielsweise in der Verkündigungsszene) auftretende Ornamentik aus bünem weißem floralen Rankenwerk auch schon ins spätere 13. Jahrhundert zu verweisen ist², wird man das Aufkommen des westkretischen Linearstils ins letzte Viertel

¹ BK 208 f., Abb. 122, 160; vgl. vor allem den Verkündigungsszenen Abb. 122.

² Über Dekorationen solcher Art und ihre Datierung in das 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts.

dieses Jahrhunderts datieren dürfen, ein Zeitansatz, der durch das einzige aus der ganzen Gruppe erhaltene Stifterdatum (1271/80 Johanneskirche von Stylos bestätigt wird.


In sich scheint dieser Stil eine Entwicklung der Art durchgemacht zu haben, daß eine anfängliche Neigung zur kalligraphischen Präzision allmählich abgelöst wird durch eine solche in einem breiteren, eher verwischten Duktus der Linien, bei dem auch die Farbe ein größeres Gewicht bekommt. Diese Tendenz zum kolonialistischen Effekt verstärkt sich noch bei den Malern, welche diesen Linearstil im 14. Jahrhundert fortführen (siehe unten Seite 85 ff.).

WICHTIGE MONUMENTE

DATIERT

32 *Stylos/Apokrifitos*

Kirche des hl. Iohannis, Vordraum, 1271/80¹

Sein schlechte Ausprägung des Stils auf niedrigem Qualitätsniveau. Hartes, steile, verknäulte Gewandfalten in Bündeln; dazwischen ausgesparte Kompartimente mit ovalen Mustern aus parallelen, konzentrischen Streifen ausgefüllt (mehr  aber buntere Faltenstrukturen gelegentlich in der Kirche des Iohannis Photos von Gerakari, siehe oben Nr. 23, der dortige Zeitansatz um 1270 bestätigt sich durch diese Parallele).


UNDATIERT

33 *Elenes/Amari*,

Kirche des hl. Nikolaos²

Abb. 41

Bilder nicht ohne Qualität und Reiz mit ganz in der Fläche konzipierten Kompositionen voll schlichter Größe. Geschmeidige, elegant gekrümmte Bündel penibler, in sich sehr differenziert gezeichneter Linien überziehen in locker schwingenden Strukturen die Körper (z.B. Trageengel der Himmelfahrtsdarstellung); dazwischen gewölbt modellierte, sphärisch begrenzte Flächen zarten Lichts.

Bis ins Detail vergleichbare (Faltenmuster!) Darstellungen, jedoch viel härter und stark formalisiert  der Nikolaoskirche von Hagios Nikolaos bei Monembasia aus dem späten 13. Jahrhundert.³

Zeit Um 1280?

34 *Rodiani/Selino*,

Kirche der Panagia, Meister 2⁴


Abb. 40

Vor allem die Szenen der Himmelfahrt und Verkündigung, das Bild des hl. Stephanos und das Stifterbild.

¹ BK 244 f., RbK IV, Sp. 1089: Die heute nicht mehr sichtbaren Reste der Stifteranschrift bei Gerolios IV 428.

² BK 281 f., Abb. 238 (der dortige Zeitansatz, Mitte des 13. Jahrhunderts, zu früh). RbK IV, Sp. 1089 f.

³ N.B. Drandakes, *Οι τοιχογραφίες του Αγ. Νικολάου στην Αγ. Νικολάου Μονή, Δελτίον IV 9* (1979) 35-61, Taf. 7-20, vgl. etwa Taf. 14.

⁴ Arch. Deltion 25 Chron. (1970) 489 f., Taf. 425 u. v. L. 1970, 371 ff., Abb. 158 f. (nehmen  eine Scheidung in zwei Hände vor). RbK IV, Sp. 1090.

Schlecht dachig reichende Bildkompositionen. Die Strukturierung der Gewand ist ähnlich wie bei vorigen Monument gestaltet (Lichtflächen zwischen Faltenbündeln) wirkt jedoch trockener und zierlicher. Auf den Gesichtern heben sich weiße Hohungen auf ockerfarbigem Grund ab (ähnlich auf jugendlichen Gesichtern in der Pfingstdarstellung der Heilandskirche von Kephali, siehe oben Nr. 22).
Zeit: 1290-90

35 *Kentrochori/Hagios Basileios*,
Kirche des hl. Ioannes⁵

Sehr ähnlich den Bildern des vorausgehenden Monuments (vergleiche z. B. den Verkündigungsengel in beiden Kirchen); jedoch weitere grobe, provinzielle Verhartung und Vereinfachung.
Zeit: 1290-1300

36 *Bathyako/Amari*,
Kirche des hl. Georgios, drei östliche Joche⁶.
Abb. 49

Fleischige, reichende Bildkompositionen, von oft ungehenken Gestalten belebt. Diese sind mit komplizierten Gittern von weißen Lichtstreifen überzogen, die unorganisch-sperrig, aber auch zugleich präziös-ornamental wirken. Ihre Gestaltung vermittelt dadurch den Eindruck starker Unruhe, zu der auch eine ausgeprägte malerische Tendenz beiträgt (helle Farbgebung; breiter, farbiger Pinselstrich).

Zeit: 1290-1300

37 *Thronos/Amari*,
Kirche der Panagia, Altarraum?
Abb. 42

In vielen Details (Architekturhintergründe, Köpfe⁸, Flügel der Engel, Gewandformen, Schrifttyp) mit den Malereien des vorigen Monuments völlig identisch; deshalb wohl vom selben Maler.
Zeit: 1290-1300.

⁵ Pelantakes III, *IOK IV*, Sp. 1090.

⁶ BK III f, Abb. 173 f; RbK IV, Sp. 1091.

⁷ BK III f, Abb. 173 f; RbK IV, Sp. 1091.

⁸ Vgl. besonders den Simon der Hypapante-Darstellung in Bathyako mit dem Zacharias in der Szene der abgewandenen Opfer in Thronos.

⁹ Die dunklen Farben in Thronos sind auf die starke Verschmutzung der dortigen Fresken zurückzuführen.

38 *Kephali/Kephali*,
Kirche des hl. Ioannes¹⁰

Abb. 43

Abb. 43

Sehr ähnlich den Malereien des vorigen Monuments. Zum Vergleich mit den Bildkompositionen trotz sehr eingegengten Raums. Derb, Detailreich, aber wirkungen Naturnähe Genuehlichkeit angestrebt. Deutliche Differenzierung bei den Köpfen (Apostel der Baiophoros-Szene). Weiche, treuherzige, sorgfältiger Einsatz des Pinsels (Gewandfalten). Beim Kolorit fällt die häufige Verwendung von Rosa und Himmelblau auf.

Zeit: 1290-1300

39 *Saltires/Rethymnon*,
Kirche der Panagia¹¹

Abb. 45

Wohl vom selben Meister wie die Fresken des vorigen Monuments. Grade provinziell verzerrte Details (Taufe Jesu). Stark individuell differenzierte Heiligenporträts, bis ins Detail mit solchen in Kuku identisch.

Zeit: 1290-1300

40 *Ntirochori/Hagios Basileios*,
Kirche der Panagia, Sakramentsnische¹²

Heiligenporträt mit vergleichbaren Gesichtsdetails und identischem Einsatz des Pinsels. Eventuell vom selben Maler wie die beiden vorausgehenden Monumente.

Zeit: 1290-1300.

41 *Hagios Ioannes/Mylopotamos*,
Kirche der Panagia¹³.

Abb. 46

Sehr ähnlich den vorigen. Bis ins Detail vergleichbare Gestaltung der Köpfe (aber zierlicher, manieriert überspitzt); identischer Schrifttypus; vergleichbar große Rolle von Himmelblau und Rosa. Dagegen schematisiertes System der Gewandfalten. Zwischen dunklen Kurven weiß gehöhte wie abgestepte wirkende Kompartimente.

Zeit: Um 1300.

¹⁰ Lass 1909 472-480; Abb. 123-138; RbK IV, Sp. 1091.

¹¹ RbK IV, Sp. 1091 f.

¹² Pelantakes 32 f.; RbK IV, Sp. 1092.

¹³ K.D. Kalokyres, *La peinture murale des églises de Kephali*, Th. 1, RbK IV, Sp. 1092.

42 Hagios Ioannes/Sphakios

Kirche des hl. Paulus¹Ähnliche Neigung zur Systematisierung und Überspitzung von Vorgegebenem wie beim vorigen Monument^{1b}

Zeit: Um 1300

¹ Laus 1971: 101ff. Abb. 430f. BK 256f. Abb. 101; RbK IV Sp. 1092.
^{1b} Vgl. etwa den Kopf Simeons in der Hypapante-Darstellung der Pauloskirche (BK Abb. 101) mit Entsprechungen in Elenes (Andreas des Letzten Abendmahles) und Saitures (Wundheilung).

VII IN DER KUNSTTRADITION DES 13. JAHRHUNDERTS STEHEND MALEREIEN DES 14. JAHRHUNDERTS

ALLGEMEINES

Nachdem sich die durch die venezianische Besetzung der Insel 1204 entstandene, durch eine fast ununterbrochene Folge von Aufständen gekennzeichnete, explosive innere Situation der Insel nach dem Abschluß der Pax Alexii (Calerni 1299) beruhigt hatte¹, erlebte Kreta binnen kurzer Zeit in jeder Hinsicht einen bemerkenswerten Aufschwung. Es ist bezeichnend, daß bei der Niederschlagung von Aufständen des einheimischen Adels, die im 14. Jahrhundert längst nicht mehr so dichter Folge wie im 13. Jahrhundert zuvor stattfanden, nur noch drei große Erhebungen sind zu verzeichnen: in den Jahren 1333, 1341, 1347, 1364-1367. Für diese kretischen Nobilität selbst eine wichtige Rolle spielten. Man hatte sich mit den fremden Herren arrangiert und die Segnungen friedlicher Zustände schätzen gelernt. Vor allem in wirtschaftlicher Hinsicht brachte das 14. Jahrhundert für die Insel eine Zeit hoher Blüte. Nach einem Jahrhundert, in dessen Verlauf Kreta die Kräfte Venedigs mehr als einmal der Erschöpfung nahegebracht hatte, konnte die Mutterstadt endlich aus ihrer Kolonie die Früchte ihres Einsatzes ernten. Dabei entwickelte der venezianische Bevölkerungsanteil Kretas sehr bald ein hohes Maß an Selbstwertgefühl gegenüber der einstigen, jetzt so fernen Heimat. Dies führt, wie noch im 14. Jahrhundert (1363/4) dazu, daß er sich einer Revolte von der Mutterstadt löste und eine selbständige „Republik des hl. Titus“ ausrief². Sicher stand hinter diesem Unternehmen auch die Absicht, den inzwischen erworbenen Wohlstand ungeschmälert im eigenen Land zu halten. Auch in dieser Zielsetzung berührten sich bereits die Interessen des alteingesessenen griechisch-kretischen Adels und der neuen, veneto-kretischen Nobilität. Es war nur folgerichtig, daß sich deshalb auch Mitglieder des ersteren der Revolte betätigten. Und wenn diese auch, nur mit größter Mühe, freilich von Venedig niedergeschlagen wurde, so war die Entwicklung doch schon zu dem Punkt gelangt, wo eine fruchtbare Symbiose der beiden Bevölkerungsteile und das nicht nur im politischen Bereich beginnen konnte. Sie sollte die weitere innere Geschichte Kretas bestimmen.

Konstantinopel, seit 1261 wieder Hauptstadt des Oströmischen Reiches, war trotz dessen bald recht desolaten politischen Zustands, inzwischen von neuem zum Kraftzentrum der byzantinischen Kunst geworden. Die Einflüsse, die vom Osten

¹ Zur Geschichte Kretas im 13. Jahrhundert vgl. S. 20.

² Hierzu J. Jegerlehner: Der Aufstand der kandiotschen Ritterschaft gegen Venedig, 167-12 (1903) 78-125.

ausgingen konnten, umso leichter ihren Weg finden, als in die im 13. Jahrhundert noch wirre und ständiger Wandlung unterworfen politische Landschaft rundum ein gewisses Maß an Ruhe und Stabilität gekommen war.

Auch Kreta, auf dessen Besitz der byzantinische Kaiser endgültig 1302/3 verzichtete, geriet in den Bereich dieser Ausstrahlung. Nachdem im vorausgehenden Jahrhundert die Vorstufen des paläologischen Stils in den Wandmalereien der Insel zwar durchaus ihre Reflexe hinterlassen hatten, insgesamt jedoch gegenüber traditionell orientierter Kunstübung deutlich zurücktraten, vor allem auch im späteren Verlauf dieses Zeitabschnittes, ist am Beginn des 14. Jahrhunderts ein Neueinsatz wahrzunehmen, der die endgültige Etablierung des inzwischen voll ausgebildeten Paläologentils auf Kreta einleitet. Daneben aber läuft noch eine gute Weile, in ebenfalls zahlreichen, anderen Monumenten, eine Tradition weiter, die Stilformen des vorausgehenden Jahrhunderts, vor allem aus dessen Spätphase, fortführt. Es ist dabei sicher nicht bloß Zufall der Überlieferung, daß die Jahrhundertwende bei beiden Stilrichtungen auch in quantitativer Hinsicht einen „Sprung“ markiert. In der Tatsache, daß die Zahl der erhaltenen Denkmäler seit diesem Zeitpunkt auf ein Vielfaches anschwillt und während des ganzen Jahrhunderts auf solch hohem Niveau verbleibt, spiegelt sich die Prosperität wider, deren sich Kreta seit 1299 erfreute, und was die Vertreter der herkömmlichen Malerei betrifft, so scheint es, daß Anregungen und Konkurrenz von Seiten der „Modernen“ ihre Kunst zu einem letzten Aufblühen angespornt hätten.

Begleitend ist die geographische und chronologische Verteilung der Monumente beider Stilrichtungen auf der Insel. Während die Malereien des neuen paläologischen Stils zuerst zu Beginn des Jahrhunderts in deren zentralen Regionen aufstehen, um sich dann bis gegen 1350 zur Peripherie hin auszubreiten, verläuft die Entwicklung bei den Denkmälern traditionsorientierter Malerei genau umgekehrt. Während sie im ersten Jahrhundertviertel noch auf der ganzen Insel mit einem deutlichen Schwerpunkt, nämlich in deren westlichsten Teilen (Eparchien Rethymos und Sifakia) entstehen, beschränken sie sich in den darauffolgenden Jahrzehnten zur Jahrhundertmitte fast völlig auf diese Randbereiche; dort allerdings stellt ihr Stil fast bis 1350 die allernachste Form monumentaler Wandmalerei dar. Erst um diese Zeit verschwindet er auch in diesen Gebieten, und der Paläologentil hat sich endgültig auf der ganzen Insel durchgesetzt.³

Vorübergehend auf das künstlerische Erbe zurückgehende Stilformen auch noch für die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts in Kreta zu konstatieren (so bei M. Bougrat, *Les fresques de la cathédrale de Rethymos*, Cret. CahArch. 30 [1982], 170), verwechseln natürlich zu verschiedenen Stilformen mit einer immer wieder, d.h. vornehmlich geometrischen Schemaorientierung und Verhärtung. Es sind bei dem von M. Bougrat behandelten Monument durchaus schon paläologisch bestimmte Grundlagen, die

Beide Stile nebeneinander beide Malformen waren, ist wunderbarlich, daß es zu keiner Berührung zwischen beiden gekommen war. Dabei ist es bemerkenswert, daß ungekommene Paläologentil bei sich in der traditionellen Malerei wieder begegnen in deren Erzeugnissen Elementen. Hier finden Modellierung von Körper beziehungsweise Gesicht Faltenmuster, die vielfach recht unvermittelt in ansonsten völlig herkömmlichen Kontext verpflanzt — dokumentieren, welchen Eindruck das Neue selbst auf die einfachsten provinziellsten Malerhandwerker gemacht haben muß. Bestimmte Phasen und Eigenheiten des paläologischen Stils scheinen im übrigen gelegentlichen Tendenzen der traditionellen Kunstübung entgegengekommen zu sein und diese verstärkt zu haben, beispielsweise dürfte deren im frühen 14. Jahrhundert besonders auffällige Neigung zu geometrisierten Faltenstrukturen in Bezug stehen mit vergleichbaren Erscheinungen in den Werken des „Schweren Stils“ (um die Jahrhundertwende).

Die Entwicklung, welche die traditionell geprägte kretische Monumentalmalerei des 14. Jahrhunderts bis zu ihrem Verschwinden durchgemacht hat, läßt sich ganz im Sinne des eben Ausgeführten, als eine ständige Auseinandersetzung mit dem neuen, paläologischen Stil verstehen. Diese erfolgte nicht von den vorher angeführten direkten Entlehnungen ab, durchweg mit den Mitteln, welche die herkömmliche Malweise zur Verfügung stellte, d.h. vor allem mit Linie und Fläche. Sie sollen nun Träger neuer, dem Fremden abgeschauter Ausdruckswerte werden (ohne daß diese voll begriffen wurden). Der Pinsel verliert zunehmend seine Präzision, erzeugt statt penibler Kalligraphie breit angelegte, verwischte Strukturen, bei denen mittels der Farbe immer stärker malerische Werte wichtig werden. Die Fläche steht folgerichtig nicht mehr in einem Spannungsverhältnis zu der „antizipierten“ Linie, sondern wird — ohne sich als Raum zu öffnen — zum Träger reicher Strichmuster, deren dekorativ-ornamentale Wirkung und nicht das innere Gewicht der verschiedenen Bildelemente, schafft die Einheit des Bildes. Am Ende dieses Weges steht im schlimmsten Fall ein plattes, fast an einen horrid vacuum gemahnendes Sammelsurium disparater Elemente, im besten Fall das prezios und gezirkelte oder das manieriert-eigenwillige Kunstwerk alles Sackgassen über die hinaus eine produktive Weiterentwicklung unmöglich war.

diese Neigung ausgesetzt werden. Der Vorgang der stilistischen Neuausrichtung, die „Provinzialisierung“ unterworfen werden wiederholt sich im übrigen in der kretischen Monumentalmalerei mehrfach.

MALEREIEN DES WESTKRETISCHEN LINEARSTILS DES SPÄTEN 13. JAHRHUNDERTS FORTFÜHREN

THEODOR DANIEL UND MICHAEL BENERES UND IHR UMRISSEN

Die Monumente dieser Gruppe, alle im Westen Kretas gelegen, bilden zusammen mit den oben behandelten Denkmälern aus dem späten 13. Jahrhundert räumlich und zeitlich eine geschlossene Einheit, wobei die Jahrhundertwende kein einschneidender Einschnitt bedeutet (nur aus Gründen darstellerischer Klarheit wurde sie hier beachtet). Das Werk von Theodor Daniel Beneres und seinem Neffen Michael Beneres, zeitlich um 1300 und bald danach anzusetzen, stellt für die Entwicklung des Stilkreises, hinter dem man wegen seiner unübersehbaren Einheitlichkeit mit begründeter Zuversicht eine Schultradition vermuten darf, in doppelter Hinsicht eine Art „Landmarke“ dar. Der Onkel, Theodor Daniel, steht in seinen Bildern in Meskla (1303) die Summe der bis zu ihm reichenden Tradition, die noch kaum vom Paläologenstil berührt wurde; der Neffe, Michael, in seinem Beitrag in Meskla noch teilweise im Fahrwasser des Onkels, hat in Drymiskos (1317/8) die Auseinandersetzung mit dem Neuen aufgenommen. Sie wird in einer Reihe von Monumenten, die alle mehr oder weniger mit seinem Werk in Zusammenhang stehen, in dem oben beschriebenen Sinn fortgeführt: Vergrößerung, Verwischung des Duktus der Linie, spannungslos ornamentale Füllung der Fläche durch Linienmuster, größere Rolle der Farbe sind die Stichworte, welche die wichtigsten in ihnen spürbaren stilistischen Tendenzen benennen.

WICHTIGE MONUMENTE

DATIERI

43 Moschla Kudonia

Kirche der Verkörperung Christi, 2. Schicht, 1303¹

Abb. 17, 40

Die Stifterinschrift² nennt als Maler Theodor Daniel Beneres und seinen Neffen Michael Beneres. Scheidung der beiden Hände nach stilistischen und epigraphischen³ Kriterien. Das Patroziniumsbild (Metamorphose: westliche Nische des Südwand) und die Bilder ■ der restlichen südlichen Hälfte des Kirchenraumes; dazu die im Altarbereich sind dem Onkel, die Bilder in der nördlichen Hälfte des Kirchenraumes dem Neffen zuzuweisen⁴.

Bilder des Onkels, Theodor Daniel Beneres. Wenig erzählfreudige, große verschlossen-karge Kompositionen. Auf den Gewändern parallele, kurvige, häufig geblähte durch Querturben „abgesteppte“ Strukturen (vgl. Panagiakirche ■ Hagios Ioannes/Mylopotamos, Pauloskirche von Hagios Ioannes/Sphakia, s.o. Nr. 11, 12. Strukturierung der Gesichter durch breite, dunkle Detailzeichnung, wenige lineare, weiße Lichter und äußerst schwach ausgeprägte Schatten wie in den Kirchen von Phres, Saitures, Bathyako und Hagios Ioannes/Mylopotamos (s.o. Nr. 38, ■, 36, 41).

Bilder des Neffen, Michael Beneres. Durch manches Detail mit denen des Onkels verbunden: Landschaften in Form gekrümmter Streifen, Gestaltung des Ohrs knopfartiger Vorsprung ■ in die Ohrmuschel), aber auch Unterschiede: Kleinteiligkeit, erzählfreudigere, dabei aber ebenfalls stark stilisierte, im Detail ornamentalisierte Bildkompositionen. Starker körperhafte, Einheit schaffende Modellierung der Gesichter durch intensiven, öfters recht freien Einsatz weißer Lichter und grüner Schatten⁵.

¹ A. K. Orlandos, Δοξολογία μνημείων της δύσης, Κρήνη, Orlandos Arch. XI, 1955, 60, 126-169, mit Abb. 1-24, BK 104 f., 241 f., mit Abb. 197, BbK IV, Sp. 149 f. (s. auch die Bilder von ■, eine stellenweise, z.B. bei Nikolaos in der Apsis, sichtbar über Freskenschicht wohl des 13. Jahrhunderts).

² Orlandos op. cit., 160 f., Abb. 13, 24.

³ Bei einigen Buchstabenformen (A, Δ, I, 1) ist ein unterschiedlicher Schrifttypus festzustellen.

⁴ Die von Orlandos, op. cit., 164 f., vorgeschlagene Scheidung der Hände überträgt schon aus epigraphischen Gründen (vgl. vorige Anmerkung, 163 ff.).

⁵ Vgl. z.B. seine Körper in der Darstellung der Grabsetzung mit denen des Onkels in der jüngeren der Kreuzigung. Orlandos, op. cit., Abb. 227, 20 (s. auch die Grabsetzung mit dem Onkel Leontios des Onkels, ebd., Abb. 14, 12).

Eventuell war noch ein dritter Meister am Werk. Einige trockene, flächenhafte spannungslos kalligraphische Heiligenporträts, in den Details mit denen des Michael Beneres identisch (z.B. Medaillonporträt des hl. Akindynos an der Nordwand).

44 Drymiskos/Hagios Basileios,

Kirche der Panagia, 1317/8⁶.

Abb. 49

Malers: Michael Beneres

Im Detail identisch mit den Bildern des Malers im vorausgehenden Monument. Im Stil jedoch deutliche Unterschiede: Die Linie auch hier, z.T. sehr verfeinert, Grundlage der Gestaltung, aber mit ganz neuer Freiheit eingesetzt. Komplizierte Gewandmuster, flüchtig hingeworfene Linienbüschel; bunterer, differenzierterer Einsatz der Farbe, auch im Dienst der Modellierung (farbige Lichter, stellenweise Vier-Ton-System); sehr freie malerische, nicht mehr zeichnerische Gestaltung der Gesichtsdetails (starker Einsatz von Grün und Weiß). – Der Stilwandel gegenüber Meskla ist durch den Einfluß der neuen paläologischen Malerei zu erklären.

UNDATIERT

45 Mone/Selino,

Kirche des hl. Nikolaos, östlicher Hauptraum⁷:

Abb. 50.

Wie alle Details (z.B. Gestaltung des Ohrs, Weißkringel auf den Wangen, Modellierung der Köpfe⁸ und die Komposition der Szenen⁹) zeigen, eindeutig auf Michael Beneres zurückzuführen¹⁰, dessen Tendenz zur Ornamentalisierung hier verstärkt erscheint (Musterbeispiel: Bild des Kirchenpatrons¹¹). Man wird deshalb diese Bilder zeitlich näher an diejenigen in Meskla als an die in Drymiskos heranrücken müssen: 1300-1310.

⁶ Pelantakes 361, RbK IV, Sp. 1095.

⁷ Lass 1970, 374 ff., Abb. 360-368; BK 227 f.; RbK IV, Sp. 1094 f.

⁸ Vgl. z.B. den hl. Theodoros Taron in Mone (Lass 1970, Abb. 368) mit dem hl. Kyrillos in Meskla (Orlandos, op.cit., Abb. 6).

⁹ Vgl. z.B. die Darstellung der Bischofsweihe des hl. Nikolaos oder die seiner Seefahrt¹⁰ Mone mit NT-Szenen in Meskla.

¹⁰ Und nicht auf 1. Pagomenos (im BK a.O.), von diesem stammten, aus d.J. 1315, die heute fast völlig verschwundenen Fresken des westlichen Anbaus (Lass 1970, 373 f.); gegen ihn als Schöpfer der Bilder des Hauptraums sprechen schon allein stilistische Gründe (darüber Anm. 92).

¹¹ Lass 1970, Abb. 360.

46 Mone/Hagios Basileios,

Kirche des hl. Georgios¹².

Abb. 51.

Schlichte, oft derbe Bildkompositionen, aber laute voll provenienc. Farben (Reiz vor allem in den zahlreichen Szenen zum Jüngsten Gericht). In der Entwicklungsmasse des Stils den Bildern von Drymiskos (s.o. Nr. 44) vergleichbar (bunte Version des einstigen Linearismus, bunte Modellierung der Gesichter, vor allem mit Grün, Faltenmuster) aber weniger qualitativ.

Zeit: 1310/20 (für diesen Ansatz sprechen auch Parallelen zu ostkretischen Monumenten dieser Zeit, s.u. S. 107).

47 Aradaina/Sphakia,

Kirche des Erzengels Michael¹³.

Abb. 52.

Vom selben Maler wie die Bilder des vorausgehenden Monuments, wie viele Ähnlichkeiten zeigen (Gesichtsdetails, Faltenmuster, Szenen¹⁴ u.a.). Auf derselben Entwicklungsstufe des Stils wie diese¹⁵, d.h.

Zeit: Ebenfalls wohl 1310/20.

48 Ntlochori/Hagios Basileios,

Kirche der Panagia, Ostraum. ■ Malschicht¹⁶.

Abb. 53.

Diese Fresken setzen diejenigen im nahen Drymiskos (s.o. Nr. 44) voraus. Diese werden in ihrer Anordnung (Reiterheilige – Michael – Koimesis an der Nordwand) und auch in vielen Details (Pferdekörper, Gewand Michaels, Gruppierung und Gestaltung der Köpfe ■ der Koimesisdarstellung) zitiert, jedoch weniger qualitativ, umgestaltet. Der Maler von Ntlochori arbeitet kraftloser, aber doch derber, macht die Linie (ihre Muster wirken flacher, noch weniger graphisch) völlig zum Träger von Farbe, die aber weniger bunt als beim Vorbild eingesetzt wird.

Zeit: 1320/30.

¹² Pelantakes 29 f., BK 287 f., Abb. 128 f., RbK IV, Sp. 1096 f.

¹³ Lass 1971, 105 f., Abb. 412-418, BK 153 f., Abb. 107, RbK IV, Sp. 1097.

¹⁴ Vgl. z.B. die Paradiesdarstellung in beiden Kirchen (Körper des Guten Schächers, Kreuz, Bäume, Gewand Marias).

¹⁵ Vgl. z.B. die beiden Szenen „Nikolaos erreicht aus dem Seesturm“ in Mone und in Aradaina.

¹⁶ Pelantakes 32 f., Arch. Deletion 27 Chron. (1972, 660, Taf. 61) und noch eine Schenkung von der ■ Malschicht: BK 289 f. mit ■ frühem Zeitalter (13. Jahrhundert) – RbK IV, Sp. 1095 f.

49 Kíssos/Hagios Basileios

Kirche der Panagia¹⁷

Abb. 34

Eventuell vom selben Meister wie die Bilder des vorausgehenden Monuments. Vergleichbare Details, identische Ausprägung des Stils (grobe Bildkompositionen und Details; Auflockerung der linearen Gestaltung, Umdeutung in malerische koloristische).

Zeit 1320/30

50 Melampes/Hagios Basileios,

Kirche der hl. Paraskevi, ältere Freskenschicht¹⁸

Abb. 35

Stärkere malerische Auflösung der Formen als bei den vorigen Monumenten. Körperhafte Modellierung einzelner Gewandpartien; diese zersplitterter, aber weiterhin mit Linienbündeln als Grundmuster. Weiche, lockere Modellierung der Köpfe mit großer Buntheit, in der warme Farbtöne dominieren (Karmin).

Zeit 1330/40

SÜDWESTKRETISCHE MALEREIEN IOANNES PAGOMENOS UND SEIN UMKREIS

Auf Kreta-Südwesten, vor allem die Eparchie Selino, konzentriert sich eine Gruppe von Monumenten, die sich wie die eben behandelten Freskenzyklen einen sehr gemeinsamen Stilmerkmale als eine geschlossene Einheit darstellt. Ein Zusammenhang darf auch hier angenommen werden. Er baut auch hier auf dem Werk einer greifbaren Künstlerpersönlichkeit auf: Ioannes Pagomenos, wohl sogar mit seinen sechs erhaltenen signierten und datierten Freskenzyklen innerhalb der Geschichte der kretischen Monumentalmalerei die für uns bei weitem bekannteste Einzelgestalt dar. Sein Schaffen läßt sich über fast zwei Jahrhunderte hinweg (1313-1332) verfolgen¹. Sein Weg führt ihn nach einer Phase der Auseinandersetzung mit der neuen paläologischen Malerei, zuletzt zu einem strengen, fast vergessenen Stil, in dem die traditionelle Kunstauffassung auf einer höheren Ebene sich wieder gefunden hat. Diese Entwicklung, in ihren einzelnen Schritten durchaus nicht immer geradlinig verlaufen, vermag zum einen zu demonstrieren, welche Möglichkeiten individueller Entfaltung ein byzantinisch-kretischer Künstler damals immerhin schon besaß (die Behauptung, Pagomenos' Stil sei stets gleich geblieben², erweist sich als unzutreffend, es sei denn, sie beziehe sich auf einige Grundkonstanten, wie die freilich im Lebenswerk eines jeden Künstlers zu finden sind, bei ihm: Penible Zeichnung, Dominanz der Linie, solide handwerkliche Sauberkeit bis zum kleinsten Detail, farbliche Harmonie, Streben nach menschlicher Nähe). Zum anderen ist sie, mit ihrem janusartigen Blick nach vorne und zurück, symptomatisch für die Position eines wichtigen Teils der kretischen Monumentalmalerei zu dieser Zeit. Sie zeigt sich auch im Schaffen derjenigen Meister, die sich in Kretas Südwesten mit Pagomenos angeschlossen haben. Die relativ enge chronologische Kette seiner datierten Werke erlaubt es gelegentlich, die jeweilige Phase seiner Entwicklung zu benennen, auf die sich ein Nachahmer bezieht. Da auch bei zweien dieser in seinem Gefolge entstandenen Monumente die Stifterdaten noch erhalten sind, ergibt sich für die zeitliche Fixierung der Werke dieser Gruppe eine günstige Situation. Der sonst zumeist nur aus der jeweiligen Position im Verlauf einer stilistischen Entwicklung erschlossene Platz des Einzelkunstwerks läßt sich hier viel enger zeitlich anliegenden Fixpunkten zuordnen. Die sich auf diese Weise ergebende chronologische Reihe von Monumenten ermöglicht es, die

¹⁷ Peloutakes 40, RbK IV, Sp. 1099.

¹⁸ Peloutakes 47 f., Arch. Deltion 25 Chron. (1970) 490 f., Taf. 426 v, RbK IV, Sp. 1096.

¹ K. D. Kalokyres, *Ιωάννης Παγομένος*, KX 12 (1975) 247-267, Taf. 1-13. Wahrscheinlich Drucklegung dieses Buchs ist erschienen A. Suraw, *Die Wandmalereien des Ioannes Pagomenos in Kirchen der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf Kreta*, Diss., Bonn 1994.

² So zuletzt BK 106.

Linie der stilistischen Entwicklung fundierter nachzuzeichnen. Es zeigt sich, daß diese sehr ähnlich wie bei den Denkmälern der zuvor behandelten Gruppe verläuft (die dort gegebene Darstellung bestätigt sich also). Angestoßen von Vorbildern aus der neuen paläologischen Malerei, machen die traditionsgebundenen Meister das Hauptmittel ihrer Kunst: die Linie, zunehmend zum Träger eines neuen Ausdruck, sie bleibt in den Bildern beherrschend, ändert jedoch ihren Bezug zu Fläche und Farbe (d.h. konkret: eine Tendenz zu dekorativer Ornamentik und malerischer Wirkung wird immer deutlicher). Ein paar äußerst eigenwillige, ja manierierte Ausprägungen des Stils markieren bei dieser Gruppe von Monumenten einen deutlichen Endpunkt dieser Entwicklung.

WICHTIGE MONUMENTE

DATIERTE

51 *Kometades/Sphakia*

Kirche des hl. Georgios, 1311/14¹

Abb. 56

Maler: Ioannes Pagomenos

Kleinformatige Zeichnung voll trocken-leichter Anmut. Gedrungene Körper mit betontem Volumen, bei ihrer Modellierung gelegentliche Anleihen bei zeitgenössischen paläologischen Vorbildern (aufgehellte gegen beschattete Partien an Armen und Schenkeln, erstere mit kurzen, gekrümmten, von den Lichtkanten ausgehenden Dunkelfurchen. Musterbeispiel: Adam der Anastasisdarstellung²; vgl. dazu in Kreta die Malereien von Brontisi, s.u. Nr. 94; außerhalb Kretas die von Cudat, Sfarak, Nagorifino und Gračanica), sonst kalligraphisches Spiel von Kurven (z.B. hl. Anastasia, Begleitfiguren der Kreuzigung). Mit grünen Schattenzonen und Büscheln feiner weißer Lichtstriche modellierte, stilisierte Gesichter, die jedoch lebensvoller Spontaneität nicht entbehren (z.B. Erzengel Michael, Reiterheilige³). Unauffälliges Kolorit, ohne Eigenwert (Rot, Blau, Braun- und Ockertöne).

52 *Atikampos/Apokoronas*

Kirche der Panagia, 1315/6⁴

Abb. 57

Maler: Ioannes Pagomenos

Verschwinden der Anklänge an paläologische Vorbilder, Verhartung der Faltenmuster. Die Kompositionen bekommen ornamentalen Reiz, Neigung zum präzisen Detail, Gesichtsmodellierung wie in Kometades, aber differenzierter und menschlich warmer⁵. Betonterer Einsatz der Farbe als in Kometades (auch Grün belegt; Weiß als Farbe).

53 *Anydros/Selino*

Kirche des hl. Georgios, 1323⁶

Abb. 58

Maler: Ioannes Pagomenos

¹ Kalokyres, op.cit. 352f., Taf. 29f.; Lass, 1971, 111ff., Abb. 426-434, RbK IV, Sp. 1098f.

² Lass, 1971, Abb. 429.

³ Kalokyres, op.cit. Taf. 39.

⁴ Kalokyres, op.cit. 353, Taf. 18-31, 34-36; Lass, 1969, 496ff., Abb. 148-157, BK 251ff., Abb. 117f., RbK IV, Sp. 1099.

⁵ Kalokyres, op.cit., Abb. 23-26, 34-36, BK, Abb. 117f.; Kalokyres, Abb. C 20-22, 26f., BW 107.

⁶ K. E. Lassithiotakes, 'Αν. Τεγόπουλος Ἀντιόχεια, KX 13, 1959, 143-170, Taf. 13-32; Kalokyres, op.cit. 253f., BK 232f., Abb. 106, 185, 187, RbK IV, Sp. 1099f.

Die Figuren haben an Gewicht, Energie und Lebendigkeit gewonnen. Kraft wille an einem geschlossenen, die ganze Gestalt erfassenden Konzept orientiert, die Körperformen betonende Drapierung der Gewandfalten; dabei treten Anklänge an plastische Muster erneut auf, entweder ähnlich wie in Kometades in einem Kontext aus geschwungenen Kleinformen eingebettet (z.B. Apostel der Metamorphosiszene⁹) oder zu einem geometrisierten, verhärteten Muster spitzwinkliger Kurvenzüge umgeformt (z.B. Gabriel der Verkündigungsszene¹⁰); häufig auch weit schwingende Kurven paralleler Faltenzüge (z.B. Engel und Apostel der Himmelfahrtsszene¹¹). Die Köpfe wie bisher modelliert, aber auch plastischer, da nun auch Helligkeitsabstufungen der Grundfarbe und leichte Rottöne auftreten. Es entstand so eine Reihe sehr feiner, differenzierter Porträts¹².

Insgesamt: Pagomenos zeigt sich hier auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung.

54 Maza/Apokoronas.

Kirche des hl. Nikolaos, 1385/86¹³

Malers: Ioannes Pagomenos

Die Bildkompositionen gewinnen an Größe und Kraft (vgl. etwa die Annasisszene mit derjenigen in Kometades), ebenso einzelne Köpfe (Pantokrator der Apsis¹⁴). Systematisierung und Verhärtung des Stils von Anydros: geradlinig-geometrische Faltenmuster (auch solche paläologischer Provenienz werden derart stilisiert, z.B. Simon in der Hypapante-Szene).

55 Kadiarjana/Selino.

Kirche des Erzengels Michael, 1327/8¹⁵

Abb. 59.

Malers: Ioannes Pagomenos.

Härte hier auch in vielen Gesichtern. Daneben zerfurchte, asketische Porträts, die auf alles Schönliche verzichten (z.B. hl. Konstantin¹⁶), oder maskenhafte Gestaltungen auf ausgeprägter Grundfarbe (z.B. Pantokrator der Apsis¹⁷). Die Faltenstrukturen dem allem Paläologischen, aber auch den Geometrismen von Maza.

⁹ Lassithiotakes, op.cit., Taf. 19, 2; Kalokyres, Abb. C 30.

¹⁰ Lassithiotakes, op.cit., Taf. 26, 2.

¹¹ Ebd., Taf. 21 f.

¹² Ebd., Taf. 23, 25, 28, 29, 1; Kalokyres, Abb. BW 109, C 30.

¹³ Kalokyres, op.cit. 354; Lass. 1909, 480 ff.; Abb. 130-147; BK 251 f., Abb. 100; RbK IV, Sp. 1100.

¹⁴ Lass. 1909, Abb. 145.

¹⁵ Kalokyres, op.cit. 354, Taf. 38; Lass. 1970, 167 ff.; Abb. 244-250; BK 219 f., Abb. 169; RbK IV, Sp. 1100.

¹⁶ Lass. 1970, Abb. 249.

¹⁷ Ebd., Abb. 247.

Bündel paralleler Striche. Die Farbe spielt nur mehr eine untergeordnete Rolle.

56 Kadiarjana/Selino.

Kirche des hl. Panagias, 1331/2¹⁸

Malers: Ioannes Pagomenos

Eine harte, starre Gestaltung von Gewändern, Körpern und Köpfen trägt dazu bei, daß menschliche Nähe und Wärme fern gerückt sind. Differenziertes, gedämpftes Kolorit, dem aber doch eine Neigung zu Buntheit nicht abgeht (z.B. Paraskheu).

57 Trachinikos/Selino.

Kirche des hl. Ioannes, 1328/9¹⁹

Abb. 60-61.

Zwei Hände sind zu unterscheiden.

Meister 1 (Seitenwände Himmelfahrt, evtl. Teile der übrigen Gewölbezone). Führt Pagomenos' Entwicklungsstufe von Anydros (1323 - v. Nr. 53) und Maza (1325/6; s.o. Nr. 54) fort. Gelegentlich ist der Versuch zu spüren, Körper voluminöser durch weiße Lichter zu modellieren, deren Muster z.T. paläologischer Provenienz sind (z.B. einige Apostel der Himmelfahrt²⁰); dabei gelingt es nicht immer, die Gestalten völlig zur Einheit zusammenzuschließen (überzeugend da gegen wirkt die Behandlung der Lichter bei den Pferden der Reiterheiligen in der westlichen Nische der Nordwand²¹). Ofters jedoch erfolgt die Strukturierung der Gewänder durch Bündel paralleler Falten oder durch ornamentale Stillisierung der natürlichen Formen (z.B. andere Apostelgestalten in der Himmelfahrtsszene²²). Die Farbe (vor allem Rot-, Blau- und Brauntöne) besitzt ein viel größeres Gewicht als bei Pagomenos.

Meister 2 (Rest der Gewölbebilder). Unruhige Bildkompositionen, bei denen ein gestaltendes Prinzip kaum auszumachen ist. Ähnlich sind die Linien in wirre, kurzatmige Einzelformen aufgelöst; bunt und kleinteilig eingesetzte Farben (auch Grün, Weiß als Farbwert) tragen auch zur Unruhe dieser Bilder bei (Musterbeispiel für diesen Meister: Hypapantedarstellung²³).

¹⁸ Kalokyres, op.cit., 354 f.; RbK IV, Sp. 1100.

¹⁹ Kalokyres, 357; (Zuschreibung an Pagomenos erwogen; Lass. 1970, 200 ff.; Abb. 270-274; (beide Autoren beachten nicht, daß die Fresken des Monuments von zwei verschiedenen Meistern stammen); RbK IV, Sp. 1102.

²⁰ Lass. 1970, Abb. 282.

²¹ Ebd., Abb. 281.

²² Ebd., Abb. 281 f.

²³ Ebd., Abb. 280.

58 Prodromi/Selino

Kirche der Panagia 134?²⁴

Abb. 62

Maler Joachim²⁵

Überlegte, symmetrisch ausgezirkelte, in den Details jedoch nachlässige, völlig flächenhaft konzipierte Bildkompositionen mit geometrisch stilisierten Hintergründen (Musterbeispiel: Verrat des Judas²⁶); auch die Farben sind in ihre Symmetrien einbezogen. Grob gezeichnete Linien, die vor allem als Farbträger wichtig sind. Grün spielt eine große Rolle.

Diese Bilder gehören mit denjenigen der unter Nr. 61 ff. behandelten Monumente in einen Schulzusammenhang. Ihr sicher überliefertes Entstehungsdatum belegt, wie weit dieser ins 14. Jahrhundert hineinreicht.

UNDATIERT

59 Anisarak/Selino

Kirche der hl. Paraskeve²⁷

Wirkt in vielem wie eine Vereinfachung der pagomenischen Bilder von Anydroi (1323; s.o. Nr. 53):

Vergrößerung der subtilen Vorlage, trockene Zeichnung, flache Gesichter (wie bei Pagomenos modelliert), fast alleinige Gewandstrukturierung durch Bündelung beieinanderliegender, paralleler Weißstreifen (so daß die Gewänder teppichhaft flach wirken).

Zeit: Um 1325?

60 Kadros/Selino

Kirche der Panagia, Meister 228

Bilder des Altarbereichs

Herbe Linienführung, Bündel kurviger weißer Lichter auf den Gesichtern und Gewändern, deren Einheit durch sie stellenweise zu zerfallen droht (z.B. Maria der

²⁴ Ebd. 179 ff., Abb. 228-231, RbK IV, Sp. 1102 f.

²⁵ Die lange Zeit gängige Meinung, es handle sich dabei um den Mönchsamen von Ioannes Pagomenos und diese Malereien stellten dessen letztes erhaltenes Werk dar, läßt sich schon wegen ihres Stils nicht aufrechterhalten (s. Lass, 1969, 480, Anm. 180): Er stellt nicht bloß eine „mönchische Version“ der pagomenischen Malweise dar.

²⁶ Lass, 1970, Abb. 230.

²⁷ Ebd. 177 f., Abb. 270-271, RbK IV, Sp. 1101.

²⁸ Kadros, 1970, 351 ff. (erwägt Zuschreibung an Pagomenos); Lass, 1970, 352 ff., Abb. 310-310; Kadros, Abb. BW 12, 21, 97, C. 4.5, BK 215 f., Abb. 119 (mit nicht übertragener Bemerkung in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts) (keiner dieser Autoren hat bemerkt, daß die Fresken dieser Kirche von zwei untereinander sehr verschiedenen Meistern stammen, von denen nur einer [hier als „Meister I“ behandelt] der Stiltradition des Ioannes Pagomenos zuzurechnen ist); RbK IV, Sp. 1101.

Verhärtung und Vergrößerung des Vorbilds (s. oben). Strengere Größe der Kompositionen (umfangreicher Zyklus zum Thema „Jüngstes Gericht“), schärfere Zeichnung, kräftigerer und bunterer Einsatz der Farbe.

Zeit: Um 1325?

Die Wandalmalereien in den folgenden fünf Monumenten bilden zusammen mit den Fresken in der Panagiakirche von Prodromi (1347; s.o. Nr. 58) eine enge, „pagomenische“ Gruppe innerhalb des von Pagomenos abhängigen Denkmälerkomplexes. Ein Werkstattzusammenhang ihrer Malerei ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen. Bezeichnend für die Fresken dieser Gruppe sind die geometrische Behandlung der Bildhintergründe (plattenförmig verschobene kubische Raumstrukturen²⁹) und eine andere Zusammensetzung des Kolorits (neben Pagomenos: Braun-, Blau- und Rottönen auch häufig Grau, Cremeweiß und vor allem Grün).

61 Sarakena/Selino

Kirche des Erzengels Michael³¹

Abb. 69

Die Bilder setzen die in Anydroi (1323; s.o. Nr. 53) belegte Entwicklungsstufe des pagomenischen Stils voraus (die Trageengel der Himmelfahrtszene zitieren ihre dortigen Gegenstücke). Zumeist luzid aufgebaute Szenen, in denen geometrisierende Tendenzen und das Streben nach Lebendigkeit sich harmonisch vereinigen (z.B. Geburts-, Anastasisszene). Kalligraphische, oft lyrisch sehr differenzierte Zeichnung. Sensibler Einsatz heller, pastellener Farbtöne.

Zeit: Um 1325?

Dieser Freskenzyklus dient den Meistern der vier folgenden Monumente und Prodromi (s.o. Nr. 58) in vielem als Vorbild.

62 Asphendiles/Selino

Kirche des hl. Ioannes³²

Abb. 64

Verhärtung und Vergrößerung des Vorbilds (s. oben). Strengere Größe der Kompositionen (umfangreicher Zyklus zum Thema „Jüngstes Gericht“), schärfere Zeichnung, kräftigerer und bunterer Einsatz der Farbe.

Zeit: Um 1330?

²⁹ Kalokyres, Abb. BW 12.

³⁰ Dieses Element findet sich genauso in Malereien einer frühen Phase des pagomenischen Stils (des „schweren Stils“), auch in kretischen Denkmälern (z.B. in der Verkündigung im Kloster Hodegetria; s.u. Nr. 86). Innerhalb des pagomenischen Stils stehen ihm am nächsten die in der Nikolaaskirche u.c. Marone (1325; s.o. Nr. 54) vertretenen Stile.

³¹ Lass, 1970, 142 ff., Abb. 172-178, BK 206 f., Abb. 105, 158 f., RbK IV, Sp. 1101.

³² Ebd. 177 ff., Abb. 221-227, RbK IV, Sp. 1101.

63 Butas/Selino

Kirche des \square Konstantinos³³

Noch weitere Vereinfachung als beim vorausgehenden Monument. Große geometrische Strukturen im Bildaufbau, die den Bildhintergründen und bei der Manteldrapierung der Gewänder noch stärker betont. Gleichzeitig Auflösung der übernommenen Strukturen durch eine Neigung zur bewegten, bunten, malerischen Lockerheit.

Zeit: Um 1340? (Die Malereien von Prodromi [1347 s.o. Nr. 58] zeigen vergleichbare, aber noch etwas weiter gediehene Entwicklungstendenzen)

64 Trachimakos/Selino

Kirche des Propheten Ehas³⁴

Abb. 65

Übersteigerung und gleichzeitige Bändigung der vorausgehenden Auflösungstendenzen in einer ganz persönlichen, formalisierten Manier. Bis zur Monotonie getriebenes Konstruieren mit Linien, bis zum Ornament gesteigerte Stilisierung (Musterbeispiel das maskenhaft zugespitzte Portrat des Kirchenpatrons³⁵).

Zeit: Um 1350? (Außer aus der inneren Logik der Entwicklung dieser Schultradition spricht für einen zeitlichen Ansatz um die Jahrhundertmitte auch die Parallele des paläologischen Stils, denn zur selben Zeit ebenfalls eine formale Bändigung widerfährt, s.u. S. 139 ff.).

65 Bathe/Kisamos

Kirche des Erzengels Michael³⁶

Abb. 66

Klare Kompositionen in denen harte geometrische Strukturen (mit schlichter, fester Verspannung durch einzelne und gebündelte Linien) sich mit einem Streben nach körperhafter Modellierung (Köpfe, Körper) verbinden. Ebenso bestimmt der Einsatz leuchtender Farben.

Auch hier: Durch ein ganz persönliches Stilwollen ausgezeichnete Endpunkt einer Entwicklung.

Zeit: Um oder schon etwas nach 1350?

SONSTIGE TRADITIONSVERHAFTETE MALEREIEN
DES 14. JAHRHUNDERTS

Vereinigt die hierher vorstellten Monumenten des 14. Jahrhunderts die westkretischen Schulkomplexen im westlichen Kreta, ordnen lassen sich auf der Insel noch eine Reihe anderer Freskenzyklen deren Stil ebenfalls durch eine retrospektiven Bindung an früher Vorherrschendes entscheidend geprägt ist. Entsprechend der mannigfaltigen Auflockerung der künstlerischen Tendenzen, die schon im späten 13. Jahrhundert bietet sich auch bei diesen Nachzählern ein recht lebendes Bild. Es ist schwer, wie bei der jeweiligen Ausprägung des Stils, auf einen Nenner zu bringen oder wenigstens Gruppen einander diesbezüglich nahestehender Werke zu bilden. Gemeinsam ist jedoch allen, und das insbesondere ist das Traditionelle an ihnen die Dominanz der Linie und Fläche. Bei einigen bündeln sich die Linien zu Strukturen, welche deutlich an altilische Muster in Werken aus dem Umkreis von Th. D. und M. Benares und von Pagonomos erinnern. Zentral- und ostkretische Gegenstücke zum westkretischen Linearstil. Anderswo konzentriert sich das künstlerische Interesse auf die Einzel Linie, die holzschnittthafte, derb gefurcht oder kalligraphisch ausschweifend zur tragenden Fläche in Beziehung tritt. „Moderne“, paläologische Elemente treten in diesen Monumenten häufiger auf als in denjenigen des abgelegenen Westkreta. Faltenmuster auf Gewändern, körperhafte Modellierung, Hintergrundarchitekturen. Sie bleiben aber auch hier eklektisch wirkende Details in einem Ganzen, das noch anderen Gesetzen gehorcht. Auffällig ist jedoch immerhin in vielen Fällen das Bestreben, Gesichter kräftig mit Grün zu modellieren.

³³ Ebd., 160 ff., Abb. 196-198, RbK IV, Sp. 1103.

³⁴ Ebd., 198 ff., Abb. 271-275, RbK IV, Sp. 1104.

³⁵ Ebd., Abb. 274. Details (vor allem die Augenpartie!) zeigen, daß auf diesen Maler der zweite Meister der Prodromi-Schule von Kndros (s.u. Nr. 78) eingewirkt haben muß.

³⁶ K. E. Deltion IV 2 (1960/1) 9 ff., Abb. 1-11, 19 ff., 201 f., Abb. 123, 125, RbK IV, Sp. 1104.

WICHTIGE MONUMENTI

DATER7

(56) $f f^{-1} = 1$ and $f^{-1} f = 1$ are f -quasipolynomials.
$$K = \{f_1, f_2, \dots, f_{\frac{1}{2}n}\} \cup \{g_1, g_2, \dots, g_{\frac{1}{2}n}\}.$$

Das Spiel besteht aus zwei Evangelistenbilder in Pendentif der Kuppel. Die beiden wohl von verschiedenen Händen. Trecken nach Matthäus und Lukasschnitt. hatt-kantigen Gewandfalten noch konstanenischer Provenienz. Markus: Paläologusisch, modern; die massige, räumlich gesehene Hintergrundarchitektur des beiden.

67 *Pygmaea Macphatula*

Kirche des hl. Konstantinos, Ostjoch, 1814, 72

486 *REVIEWS*

Dominanz der schönen Linie (Musterbeispiel: Engel der Lithos-Szene): sparsamere Zeichnung dient (keine Gesichter!) und des kostbaren Detail: dann sich teppichhaft zu einer bunt schimmernden Oberfläche ausbreitet. Helle, harmonische Farben. Anklänge an Paläolithisches, gelegentlich bei der Drapierung von Gewändern: Zentralkretische Entsprechung zu Pagomenos, jedoch mehr der schönen Oberfläche verpflichtet, weniger herb und tief als dieser.

68 *Archanes-Asomatos/Temenos*

Kirche des Erzengels Michael, 1815/63

166 E. 58 69

Wegen der völligen Identität der Details und der gesamten stilistischen Haltung des Majer der Bilder im vorausgehenden Monument zuzuschreiben (Kopf, Haare, Bart, Ohr, Augenpartie, Krümmung der Brauen, Körper, Brustpartie, Armböge, vgl. den Christus der Kreuzigung mit dem der Grablebung in Privio, Dekorationsmuster auf Tüchern u.a., Panzer u.a. Rüstungen, Schrifttypus⁴). Hier ausstehend die Szene der Kreuzigung, deren Expressivität ganz der Ausdruckskraft

BK 3275: RbK IV. Sp. 1111f

² BK 104, 375 f., Abb. 126 f., 338-340, RbK IV, Sp. 11041

352 die enge Parallele zum vorausgehenden Momentum wird von beiden vollständig
BK will sogar die Presken von Athanasius Antiochenen (polymorphes) St. Antiochenen
während es denjenigen von Petros einen Antiochenen Charakter der Antiochenen
Neuerungen ablehnt, bescheinigt. Rbk IV, Sp. 1144f.

Sehr ähnlich, bis hin zum Typus der verschobenen Zierschrift, die Wurzeln der Koiné des hl. Georgios Barlaam auf Rhodos (1280-90) A. K. Oikarides, *Ελληνισμός και λαογραφία*, Σοφία 1961, 115. Pöhl, *Orlando's Arch.* 6, 1948, 144ff. Abb. 105, 106 f.

der Linie entspringt² das anmutige Wächterengel und die märchenhaft-kostbare Bilder aus der Michaelslegende. Spannweite, aber auch Begrenztheit dieser Kunst werden da sichtbar.

69 Kephali/Kwamas,

Kirche der Metamorphosis, 2. Schicht, 1320⁶.

Abb. 70

Westlicher Teil der Kirchenausschmückung

Dominanz des Umrisses, der feinen, kurvigen Linie und eines gedeckten hellen, zarten Kolorits (cremeweiß, graublau, karminrot, violett). Stereotype Gesichter ohne jede Modellierung⁷. Gelegentlich aufscheinende paläologische Muster werden auch zu kalligraphischen, flächig angelegten Strukturen (z.B. Eva der Annasisszene⁸).

Eine Kunst innerhalb eng gestreckter Grenzen, fast monoton, in „glücklichen Momenten“ aber nicht ohne Anmut (Lithos-Szene.)

70 Phodele/Malebizi,

Kirche der Panagia, 1. Schicht, 1325⁹

Abb. 4, 71.

Fresken im südlichen Kreuzarm

Szenen streng, flächenhaft komponiert; die herb gesetzte Linie dominiert, vielfach hölzern und einfallslos

Fortschrittlicher erscheinen die körperhaft konzipierten Gesichter (Modellierung mit Grün und Braun), der Einsatz von Weiß zur Erzeugung von Lichtwirkungen (Hintergrundarchitektur in der Hypapante-Szene¹⁰) und das kräftige, in seinem Farbwert empfundene Kolorit (Rot-, Braun-, Ocker-, Grün- und Blautöne).

² Diese Bilder wegen ihrer Expressivität den paläologischen Stil in Anspruch zu nehmen (BK u.O.J.) geht nicht an. Eine solche Tendenz ist durchaus auch schon für das 13. Jahrhundert bezeugt (Hassler, *Pittura* 276). Richtig urteilt über diesen Zug, der retrospektiven Charakter der Bilder von Archanes-Asomatos überhaupt, Chatzidakis (*Wandmalereien* 82 ff.).

⁶ Arch.Deltion 21 Chron. (1966) 431, Taf. 468; Lass, 1969, 212 ff., Abb. 62-72; BK 1991 Abb. 110; RbK IV, Sp. 1107.

⁷ Das Stereotyp ist schon im späten 13. Jahrhundert belegt (Peč) Taf. Velmans, *Les Valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIII^e siècle et la manière de les représenter*, Symp. Sopka, Belgrad 1967, Fig. 19.

⁸ Arch.Deltion 27 Chron. (1972) 671 f., Taf. 623 a, d, 28 (1973) 603 f., Taf. 571 B, 572, 573 a.

⁹ BK 108, 353 f. („Jüngere Annasisszene“), Abb. 307 f., 311; RbK IV, Sp. 1105 f.

¹⁰ Arch.Deltion 27 Chron. (1972), Taf. 623 a.

71 Kephali/Kwamas,

Kirche der Metamorphosis, 2. Schicht, 1320⁶.

Dominanz der festen, harten Linie, völliges Zurücktreten der Farbe. Nur schematische Modellierung in Grün und Weiß. Gesichter anziehend, die der paläologischen Schlichte, provinzielle Kunst (Leib Christi in der Taufszene!) ohne Beeinflussung.

Zeit: Wohl frühestes 14. Jahrhundert (um 1310⁷).

72 Achludakais/Selino,

Kirche des hl. Zosimas, 1. Schicht¹²

Fresken im Altarraum

Kleinteilige, bunte, ganz der Fläche verhaftete Bilder in nur geringen Resten erhalten

Zeit: Frühes 14. Jahrhundert?

73 Kritsa/Merabello,

Kirche der Panagia + Kera, 2. Schicht im Mittelschiff¹³

Abb. 73

Diese Fresken bilden mit denjenigen der beiden folgenden Monumente eine Gruppe, welche eine ostkretische Entsprechung zu den Werken des westkretischen Lissakstils und seiner Fortsetzer darstellt. Parallelen gehen über die allgemeine stilistische Haltung, bis in Details, vor allem der Gewanddrapierung. Vgl. z.B. Apostelgestalten dieser Kirche¹⁴ mit Engelsgestalten in der Georgiskirche von Murat¹⁵, so Nr. 46).

Kennzeichnend eine Strukturierung der Gewänder, aber auch der Hintergrundarchitekturen durch Bündel enger, paralleler Linien. Entsprechungen dazu schon im 4. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts auf dem griechischen Festland (Georgiskirche von Kubaras/Attika¹⁶), stellenweise bis ins Detail gehende Identität besteht mit Wandmalereien des frühen 14. Jahrhunderts auf Euböa (Hagios Demetrios).

¹² Chatzidakis, *Wandmalereien* 67; RbK IV, Sp. 1106.

¹³ Lass, 1970, 181 ff., Abb. 235; RbK IV, Sp. 1107.

¹⁴ Arch.Deltion 30 Chron. (1975) 458 f., Taf. 261 f.; K. D. Kalokyris, *Βυζαντινά Περικλάσματα*, Kgrina, KN 6 (1952) 21, 27, Taf. 6-23; Plan Abb. 7; Chatzidakis, *Wandmalereien* 79 f., Taf. 2, 2; St. Papadakis, *Ökland 'H Kgrina*, Kgrina 6, Arch.Deltion 27 Chron. (1972) 57-111, Taf. 60-68, 70a; Mpormpudakis, *Παράδοση Κερα*, Athen 1, Arch.Deltion 27 Chron. (1972) 35-38; BK 108 ff., 428 ff., Abb. 67, 402, 405, 407; RbK IV, Sp. 1108 f.

¹⁵ Mpormpudakis, op.cit., Abb. 18.

¹⁶ BK Abb. 128 f.

¹⁷ N. Murike, *An Unusual Representation of the Last Judgment in the Church of St. George near Kouvaras in Attica*, *Deltion* 30, 1975, S. 470-474.

von Makrychori 1303 Hagios Nikolaos von Oxythos 1304. Koimesiskirche aber Metamorphosiskirche von Pivri 1310/17, Hagia Thekla von Hagia Thekla¹⁶. In den qualitativsten Bildern (Himmelfahrt, Geburt) wirken diese Linienmuster skizzenhaft leicht; sie sind z.T. farbig und stehen schon im Dienst der Körpermodellierung fortgeschritten in diesen Bildern (eines Hauptmeisters?) die intensive Modellierung der Gesichter und realistische Naturdetails (z.B. Bäume der Himmelfahrt)²⁰.

Zeit 1310/20? Da die Bilder fortschrittlicher als die euböischen Parallelen erscheinen, dürften sie zeitgleich zu den westkretischen Entsprechungen sein und den Malereien des „Schiffs“ (s.u. Nr. 98) zeitlich nahe stehen, was der Bangeschichte der Kirche²¹ gut entspreche²².

74 Kritsa/Merabellio

Kirche des hl. Georgios, östliches Joch²³

Abb. 78

Die Bilder sind durch dieselben Stilmerkmale gekennzeichnet wie die Fresken des vorigen, nahegelegenen Monuments

Identische Details²⁴ legen die Vermutung nahe, derselbe Maler könnte hier wie dort am Werk gewesen sein.

Zeit 1310/20? Wie beim vorigen Monument stünden bei dieser Datierung Malereien traditioneller und fortschrittlicher Manier in engster zeitlicher und auch räumlicher Nachbarschaft (die fortschrittlichen Bilder in der Georgiskirche im Westjoch, s.u. Nr. 91): Eine „Symbiose“ traditioneller und moderner, paläologischer

¹⁷ Nach M. Georgopulu-Berra, Ταυτογραφίες του τέλους του 13ου αιώνα στην Ελλάδα in Arch. Deltion 32 Mel. (1977) 9 ff., schon aus dem Jahr 1296.

¹⁸ M. Georgopulu-Berra, op. cit.: spätes 13. Jahrhundert; sonst ins 14. Jahrhundert datiert.

¹⁹ Vgl. z.B. den Kopf des hl. Paulos der Himmelfahrt mit seiner Entsprechung in Makrychori oder in der Nikolaoskirche von Oxythos (Kalokyres, op. cit., Taf. 14,1 - A. S. Ioannu, Βυζαντινές ταυτογραφίες της Ελλάδας, Athen 1959, Taf. 22 f., 36). Im Narthex der Koimesiskirche von Oxythos dieselbe Anpassung von Wandbildern an eine mit Rippen verstärkte Wölbung wie in der Kuppel der Panagiakirche von Kritsa (dort eine kretische Singularität).

²⁰ Mpormpudakes, op. cit., Abb. 18, 24.

²¹ Darüber St. Papadakis-Okland, op. cit.

²² Völlig abwegig der Vergleich dieser „Mittel-schiff“-Bilder von Kritsa mit Werken der serbischen Miletinschule, wie BK 109 f. Ihn zieht (dort werden die Fresken von Kritsa dem 2. oder 3. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts zugewiesen, S. 428 aber dem 13. Jahrhundert) Epifanios, der die noch viel zu unterschieden traditionellen Stilmuster verhaftet.

²³ Changelides, Wandmalereien 62 f., BK 435 f., Abb. 410; RbK IV Sp. 1108 f.

²⁴ Vgl. z.B. das Gewand des zweiten Apostels links von der Muttergottes der Himmelfahrtsszene mit den Gewändern des Engels in der Taufszene oder des Jochim in der Szene der Enochia in der Kern-Kirche von Kritsa.

... wie man die Situation der kretischen Kunst zu dieser Zeit überhaupt einschätzen kann.

75 Kritsa/Merabellio

Kirche des hl. Georgios²⁵

Abb. 79

Große Detailähnlichkeit mit euböischen Parallelen des frühen 14. Jahrhunderts, vgl. Nr. 73.

Allerdings erscheint ihnen gegenüber der Stil der Bilder von Krastus im ganzen bereits sehr verwikelt (die einzelnen Liniengitterkompartimente beginnend ohne Rücksicht auf organische Zusammenhänge, ein Eigenleben zu führen. Musterbeispiel die Anastasisszene).

Zeit 1310/20?

76 Kloster Kalybiane/Kainurgio

Kirche der Panagia²⁷

Fein gezeichnete Gesichter, die flach wirken, trotz kräftiger grüner Schatten. Vereinfachte Gewandgestaltung, wo gelegentlich (Petrus der Paradies-Szene) paläologische Vorbilder spürbar werden. Farben (Rot-, Grün-, Braun-, Blautöne) spielen eine deutlich betonte Rolle.

Zeit Um 1320?

77 Murne/Hagios Basilios

Kirche des hl. Marina²⁸

Abb. 80

Altertümliche Komposition mancher Szenen (z.B. des Letzten Abendmahls). Dominanz von Fläche und Linie. Feine Detailzeichnung, aber flache Modellierung der Gesichter mit schwachen Schatten. Anderswo wird eine Bemühung um Plastizität von Details spürbar, wobei die Gewänder in ausgesprochen objektiver Manier Formen verschiedener stilistischer Provenienz in sich vereinen können: Helle mit ihrem Farbwert empfundene Farben (viele Rot-, Braun-, Ocker- und Grautöne).

²⁵ RbK IV Sp. 1108 f.

²⁶ Vgl. z.B. das fischblasenartige Faltenmuster auf Oberarmen. Papadakis-Okland, op. cit. Taf. 71 - Ioannu, op. cit. Taf. 46.

²⁷ Arch. Deltion 21 Chron. (1966) 433 RbK IV Sp. 1106.

²⁸ Arch. Deltion 27 Chron. (1972) 658 f. Taf. 614 u. 617. Papadakis-Okland, op. cit. BK 288 u. 289.

²⁹ Musterbeispiel ist der Christus der Verkündigungsszene, wo die Falten im Mantel der Körpermitte daffige kometenische Reminiscenzen an sich ziehen. Musterbeispiel steht (Arch. Deltion, loc. cit. Taf. 47).

Man wird diese Bilder am besten in die Nähe des frühen Pagomenos setzen.
Zeit: Um 1320?

78 Kadros Selino.

Kirche der Panagia, Meister 230

Abb. 77

Bilder im westlichen Teil des Kirchenraums

Schlachter Bildaufbau mit wenigen, großen Figuren mit verhaltener Gestik. Kleie, kräftige, gut aufeinander abgestimmte Farben füllen, in sich nicht abgebatet. Flächen, auch auf den Gewändern, wo lediglich lineare, dunkle Faltenstriche für eine Strukturierung sorgen (kompliziertere, auf paläologische Anregungen zurückgehende Gewandmuster sind selten, z.B. der Petrus in der Szene der Lazarusauferweckung³¹). Die ausdrucksvollen Gesichter sind kontrastreich mehr gezeichnet als modelliert.

In Kreta singulärer Stil, Parallelen auf der Peloponnes (Katholikon des Palaiopaniaklosters von Basara/Lakonien, 1305/6³²) und in Kappadokien (Kirkdam Altı Kilise von Belisırma, zw. 1282 und 1304³³), letztere von geringerer ersterer von höherer Qualität als die Bilder von Kadros.

Zeit: Falls die Fresken des 1. Meisters im östlichen Teil der Kirche (s.o. Nr. 60) aus derselben Zeit stammen, um 1325; an sich auch etwas frühere Datierung möglich (s. oben).

79 Arkalochori/Monophatsi,

Kirche des Erzengels Michael, Hauptraum³⁴

Provinzielle Bilder, auf Gestaltung durch Linie und ornamentale Abstraktion abgestellt. Moderne Elemente (mit Licht und Schatten zerfurchte Faltenmuster, plastisch-körperhafte, weich mit Grün- und Braunschatten und mit kleinen Lichtspritzern modellierte Gesichter) wurden vom Maler, wo möglich, seinem traditionsverhafteten Stilwollen unterworfen (z.B. die ornamentalisierten Lichter auf den Gewändern der Engel der Taufzone).

Zeit: Wegen der sehr fortschrittlichen Gesichtsmodellierung wohl etwas später, um 1330?

³⁰ Kallikretes, Tscherny, Hestier, KK 12 (1954) 356 f., Lass 1970, 352 f., Abb. 319-321. Kallikretes Abb. BW 12, 21, C 45 BK 215 f., Abb. 119 (die dortige Datierung in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts überzeugt nicht); RbK IV, Sp. 1101 f.

³¹ Lass 1970, Abb. 320; man beachte den Faltenwurf um Schulter und Unterarm, die ungewöhnliche Behandlung des Kniees über den beiden Beinen.

³² PKG III, Taf. XXVII (identisch die Gestaltung der Köpfe, Brauenpartien).

³³ Rostk, Kappadokien III, Taf. 512 (vgl. vor allem die einfachen Gewandtypen!).

³⁴ RbK IV, Sp. 1101-1102, 365 f. (mit zu frühem zeitlichem Ansatz: Ende des 13. Jahrhunderts) RbK IV, Sp. 1106.

VIII. DER ERSTE PALAEOLOGENSTIL UND SEINE ENTWICKLUNG IN KRETA

Die historische Situation Kretas im 13. Jahrhundert, besonders auch in der ersten Hälfte, war abnehmend als einer künstlerischen Blüte gewogen. Sie scheint vor allem auch bewirkt zu haben, daß die Insel von dem in der Mitte des 13. Jahrhunderts den neuen Stil weitgehend abgeschnitten war. Zwar sind in den Werken des 13. Jahrhunderts immer wieder Reflexe der zeitgenössischen Entwicklungen wahrzunehmen (Kapitel 6). Das erste datierte Monument, in dem sich die neue Malerei als voll präsent erweist, stammt jedoch erst aus dem Jahr 1302: Kirche des hl. Georg von Hagia Triada (Pyrgiotissa). Die Paläologen von 1299² trug entscheidend dazu bei, die innere Lage auf der Insel zu beruhigen, so daß verbunden mit einem raschen wirtschaftlichen Aufleben auch die Kunst einen günstigen Nährboden bekam³.

Es ist bezeichnend, daß die Fresken dieser Kirche aus dem Jahr 1302 eine Phase der paläologischen Stilentwicklung widerspiegeln, die in den führenden Monumenten schon ungefähr drei Jahrzehnte zuvor aktuell gewesen war. Die neue Stil tritt in Kreta mit etlicher Verspätung auf für die neben dem grundsätzlichen Faktum, daß Neuerungen immer eine Weile brauchen, bis sie auch in die Provinz vordringen, sicher auch die politische Situation der Insel verantwortlich zu machen ist. Es erscheint deshalb geraten, auch die undatierten Belege der frühen paläologischen Malerei in Kreta zeitlich nicht eher als um die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert anzusetzen. Die Künstler der Insel haben im übrigen rasch aufgeholt. Schon um 1320 tauchen, neben vielen Anklängen an den schweren Stil und die beginnende Entwicklung der Mautinschule, Reflexe der Kunst der konstantinopolitanischen Chorakirche (1315) auf⁴.

Die frühesten Belege paläologischer Malerei auf Kreta machen, was nach dem bisher Ausgeführten nicht überrascht, keinen einheitlichen Eindruck. Was in den künstlerischen Zentren (Konstantinopel, Thessalonike, Serbien) Entwicklung von Jahrzehnten war, drängte sich in der Provinz, die diese verspätet aufnahm, auf engem zeitlichen Raum zusammen. Es spricht für die Aufgeschlossenheit der kretischen Maler, daß sich alle wichtigen Strömungen, die in der Paläologenkunst ab ca. 1265 festzustellen sind, auch in den kretischen Monumenten

¹ Dazu s.o. S. 63 f. mit Anm. 10.

² S.o. S. 20.

³ Dazu schon o. S. 85; auf die traditionsverhaftete Malerei bezogen, so zu verstehen, ebenfalls einen Aufschwung.

⁴ das nächste Kapitel, S. 125 f.

derfinden lassen. Die Fresken der oben erwähnten Georgskirche von Hagia ierodimitria/Pirgiotissa (1302) und diejenigen in der Georgskirche von Boroi/Pirgiotissa und in der Demetriuskirche von Hagios Demetrios/Rethymnon stehen noch in einer Tradition, wie sie in der Monumentalmalerei vor allem die fortschrittlichsten Bilder von Sopoćani (nach 1265) und in den illuminierten Handschriften etwa die Miniaturen der Handschrift Ivron 5 repräsentieren, d.h. in der Tradition der Paläologenkunst z.Zt. Michaels VIII.⁵ Die weiteren Schicksale dieser auch „1. Paläologenstil“ benannten Stilphase⁶ sind ebenfalls den Bildern in kretischen Monumenten abzulesen. Anklänge an Vorbilder, wie sie in Gradac (vor 1276) und dann in den Mosaiken der Panagia Paregoritissa in Arta (um 1290) vertreten sind, finden sich mehrfach; die wertvollen Reste der Ausmalung der Erengel-Michael-Kirche von Orne/Hagios Basileios verweisen daneben unübersehbar auf eine andere Stelle desselben „klassischen“ Traditionsstranges, vertreten durch den Oktateuch von Vatopädi (Cod. Vatopaed. 602; spätes 13. Jahrhundert)⁷. In Konstantinopel nehmen davon Stil Tendenzen ihren Ausgang, die in den Fresken der Euphemienkirche und des Fethiye-Ambulatoriums (beide um 1290) belegt sind und wohl die hauptstädtische Entsprechung zu dem anderweitig als „kubistischer“ oder „schwerer Stil“ bezeichneten Phänomen darstellen⁸; auch sie sind in Kreta nachzuweisen (Anastasisfragment aus der Johanneskirche von Apostoloi/Pedias). Der „Schwere Stil“ selbst, in seiner vor allem in der Peribleptoskirche von Ohrid (1295) belegten Ausprägung⁹, ist auf Kreta in eindrucksvollen Beispielen vertreten (Andreassokklesion und Katholikon des Hodegetriaklosters/Kainurgio, Antonioskirche von Abdu/Pedias, Kirche der hl. Paraskeue von Siba/Malebizi). Wie ihm, einem Ausdruck der Krise, in welche die neohellenistische Sprache des „1. Stils“ vor der Ausbildung des „2. Paläologenstils“ geraten war, im frühen 14. Jahrhundert Werke gegenüberstehen (vor allem die Mosaiken der Fethiye Camii in Istanbul, um 1310), die in präziöser Manier einem konservativen Klassizismus huldigen, ohne dabei aber auf den Einsatz „kubistischer“ Formeln ganz zu verzichten¹⁰, so gibt es schließlich noch auch in Kreta Fresken aus dieser Zeit, die auf ihre Art einem vergleichbaren Stilideal verpflichtet sind (die ältesten Ma-

⁵ Klassifizierung nach O. Demus: *The Style of the Kariye Djami and Its Place in the Development of Byzantine Art* in: Underwood, Kariye IV, 107-160.

⁶ Schemata in H. Belting, C. Mango, D. Muriel, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary (Fethiye Camii) at Istanbul*, Dumbarton Oaks Studies XV, Washington 1978, 60ff.

⁷ Ebd. in besonderem Maß der klassischen Kunst des 10. Jahrhunderts verpflichtet; s. u. S. 117, Anm. 2.

⁸ H. Belting, C. Mango, D. Muriel, a.o., 107ff.

⁹ Ebd., O. Demus, a.o. der einzige Repräsentant der Malerei während der „1. Hälfte der Byzantinischen Renaissance“ II.

¹⁰ Nach H. Belting, C. Mango, D. Muriel a.o.

der 1. Schicht in der Georgskirche von Hagia ierodimitria/Pirgiotissa.

Was die geographische Lage der genannten Monumente betrifft, so fällt auf, daß sie alle dem zentralen Teil der Insel zugehören. Hier hat sich der neue Stil zuerst ausgebildet und erst allmählich dringt er auch in die entlegenen Regionen Kretas vor.

WICHTIGE MONUMENTE

DATIERT

■ Hagia Triada Pyrgolissa.

A. d. d. hl. Georgios 1372¹

15. u. 16.

Nur noch im Apsisbereich und in seiner unmittelbaren Umgebung erhalten geringe Reste der einstigen Ausmalung.

Figuren von ~~plastischer~~ Körperlichkeit sind durch diffundierten Einsatz von Schatten, sanftes Graublau, auch Rotschlämmen und Lichtern belebt. Malerisch farbige Mischfarben von Gesichtern, Haaren und Bärten (die zu Volumina werden bis alten Köpfen durch fein abgestufte Grau- und Weißtöne geradezu wolkig strukturiert). Linien mit klar bezogene Außenkonturen und wenige Binnendetailbeschränkt. Geringe Reste von großzügigen, farblich modellierten Hintergrundcharakteren.

Kunst eines „Nachzüglers“. Keinerlei Bezüge zum Malstil der Zeit (schwerer Stil, vertreten etwa in der Peribleptoskirche von Ohrid, 1295) sondern zu Vorbildern, die zwei bis drei Jahrzehnte zurückliegen. Letzter Meister von Sopoćani? MS Ivron cod. 53, MS Vatic. Palat. gr. 3814. Der kretische Meister vergrößert vereinfacht, allerdings nicht ohne Talent, seine durch diese Monumente belegten Muster.

¹ Arch. Deltios 25 Chron. 1970: 498, Taf. 432, id. 28 Chron. 1973: 508, Taf. 446, Rbf. IV, Sp. 1111.

² Nach O. Demus opert. 133 in die 1270er-Jahre zu datieren. Vgl. den erhaltenen Trago-Engel der Himmelfahrtsszene von Hagia Triada mit der Gestalt ganz recht in der Anastasis-Szene von Sopoćani: V. J. Duric, Sopoćani, Beograd 1963, Taf. XX, oder mit dem Gabriel der Verkündigungs-Szene, ebd. ebd., Taf. VII. Den erhaltenen stehenden Himmelfahrts-Engel von Hagia Triada mit dem Christus im brennenden Ölbaumschirm und den beiden Frauen, ebd. Taf. XXII, sowie den Hierarchen ganz links in der Apsis von Hagia Triada mit allen alten Köpfen u. Sopoćani: vor allem Taf. III, XL, die Überarmstimmung geht bis zu den Details: Bart vor allen, unter Mund, Mund, unter Augenwinkeln, unter Wangenbeuge, Haare, weiche Haar- und Bartstrukturierung, unter Umrisse, von denen sich Einzelhaare lösen können.

³ 1280er-Jahre. Vgl. den erhaltenen Trago-Engel der Himmelfahrtsszene von Hagia Triada mit der Figur des Petrus Ivron gr. 5, fol. 48, Tragos, Athos II, 34, Abb. 12, oder erhaltenen stehenden Himmelfahrtsszene von Hagia Triada mit den Überarmstimmung, ebd. 12, Abb. III, 45, Abb. 30, die Hierarchen von Hagia Triada mit alten Köpfen Ivron 5, 2, B, fol. 460, 423, ebd. 50, Abb. 31, 51, Abb. 37.

⁴ Spätes 13. Jahrhundert. Vgl. den erhaltenen stehenden Himmelfahrts-Engel von Hagia Triada mit der Figur der Sophia fol. 2, Lavrov, Peristera, Taf. 414.

81 Boroi/Pyrgiotissa
Kirche des hl. Georgios⁸

Abb. 7A, 79

Große monumentale Gestalten, schlicht, ohne jedes schmückende Detail. Ihre Köpfe dunkler als die in Hagia Triada (s. oben; ockergrauer Grund, mehr Grün) in den wesentlichen Teilen (Haar, Bartmasse, Gesichtswölbung) als Volumina empfunden, monumental vereinfacht (von großer, vollkommener Schönheit bei den Gestalten von Gabriel und Maria in der Verkündigungsszene). Faltenmuster: Kurvige Strukturen, zu parallelen Bündeln zusammengefaßt. Ausgesprochen räumliche Wirkungen (Maria der Verkündigungsszene wie eine dreidimensionale Plastik in eine Art Thronnische plaziert).

Der Schrifttypus weist in die Zeit des späten 13. Jahrhunderts und um 1300. Vorbilder sind auch hier durch Sopoćani⁶ und eine Handschrift von 1281⁷ repräsentiert.

Zeit: Um 1300

82 Hagios Demetrios/Rethymnon,
Kirche des hl. Demetrios⁸
Abb. 80

Einzig erhalten die Gestalt des hl. Tryphon. In dessen Gewand Parallelen zu Sopoćani⁶ und zu Handschriften des späteren 13. Jahrhunderts¹⁰, die sehr ähnliche Figur des hl. Lauros in Antiochia (1296) wirkt schon fortschrittlicher¹¹, in dessen Kopf Parallelen zu Sopoćani¹², das die Figur in ihrer Nische umgebende Faltenmuster, in Handschriften das ganze 13. Jahrhundert hindurch belegt findet seine nächste Entsprechung in dem Cod. Ambros. F 104 Sup. von 1287¹³.

⁸ Arch. Deltion 24 Chron. (1969) 142, 143, 30 Chron. (1975) 354f.; BK 333, Abb. 294. Rbk IV, Sp. 1123.

⁹ S. Anm. 2. Zu den Köpfen s. oben. Zur Gewandmodellierung vgl. Beispiele wie Durrupol. Cod. XXIV (linker, vorderer Apostel), XXVII ff.

¹⁰ S. MS Petrop. Akad. NAUK, RAN 76, fol. 33* (Spatharakes II, Taf. 350) mit der Gewandstrukturierung des kretischen Monuments (Ikonostase der Heilegetriagruppe).

¹¹ Arch. Deltion 25 Chron. (1970) 481, 482, 47 Chron. (1972) 636 ff., Taf. 614a; BK 293.

¹² 7 B. Durrupol., op.cit., Taf. V (Abraham).

¹³ MS Petrop. Akad. NAUK, RAN 76, 33* (Markus, Spatharakes II, Abb. 350; 1281).

¹⁴ Arch. Mus. Byz. 135, 97* (Lukas ebd., Abb. 370; 1292).

¹⁵ Harnack-Mac Lean und Hallenaleben, Abb. 150.

¹⁶ Arch. Mus. Byz. 135, 97* (Lukas ebd., Abb. 370; 1292).

¹⁷ 1287, fol. 200* (Spatharakes II, Abb. 363).

Diese Kirche weist wohl an die in Sopoćani vertretene Tradition an, wobei aber deren monumentale Schwere inzwischen leichter geworden ist. Kopf des hl. Tryphon).

Zeit: Wende spätes 13. Jahrhundert

83 Orné/Hagios Basileios

Kirche des Erzenkels Michael („Astrategos“)¹⁴

Abb. 81, 82

Nur mehr geringfügige, aber wertvolle Reste von Wandmalereien, vor allem im apsidischen Bereich des Kirchenraums. Das Gotteshaus ist das Einzige, was von einer ehemaligen Ortschaft Gomaras geblieben ist.

Hochgewachsene, schlank, Gestalten. Großzügige, klare, elegant ausschwingende Laßenzüge. Zwischen den Beinen ineinandergeschobene, spitzwinklige Faltenlinien, mit den Hüften ähnliche, aber gerundet und nach unten offene Hackenbündel dazwischen gelegentlich langelliptische, freie, mit Licht gehöhlte Flächenkompartimente oder frei spielende, nicht mehr kurvig eingebundene Lichter (Oberkörper der Maria der Himmelfahrtsszene). Köpfe teils mit ovalen feinen, sehr ebenmäßigen Gesichtern (drei Jünglinge im Feuerofen, Maria der Verkündigung, Tetramorphie der Apsis), teils voll plastischer, sinnlicher Lebendigkeit (hl. Georgios in der Apsis), stets aber deutlich als Einheit modelliert. Das Kolorit (soweit es die stark nachgedunkelten Bilder erkennen lassen) zurückhaltend auf Brauntöne abgestimmt, daneben aber auch u.a. Karmin, Blau und Ocker spürbar.

Der Schrifttypus wie in der Georgskirche von Boroi/Pyrgiotissa. Der Maler unterscheidet sich deutlich vom Überlieferungsstrang, der in den drei vorausliegenden Denkmälern vorliegt, ebenso vom „Schweren Stil“, seine Vorbilder scheinen stark an klassischem orientiert gewesen zu sein. Vielfältige, unübersehbare Parallelen bestehen mit den Bildern im Oktateuch von Vatopädi (Cod. Vatop. gr. 602¹⁵) und zu denen in Iviron cod. gr. 463¹⁶. Auch an andere Werke des späten 13.

¹⁴ Arch. Deltion 25 Chron. (1970) 489, Taf. 426a; Pelintakos 15 ff.; Rbk IV, Sp. 11124.

¹⁵ Dieser hängt seinerseits von der Josuarolle ab (K. Weitzmann, The Joshua Roll, a work of the Macedonian Renaissance, Studies in Manuscript Illumination Bd. 1, Princeton 1948, 38 [Stemma des Vatopädiener Oktateuchs]. Vgl. Gewandfalten der Himmelfahrtsszene von Orné mit Cod. Vatop. 602 fol. 110, 115, 123, 124 u.a. P. Huber, Bild und Botschaft, Zürich/Freiburg, 1973, Abb. 129 ff.) junge Köpfe in Orné mit Jungfrauenköpfen mit Cod. Vatop. 602 fol. 437, 438, 439, 441 u.a. ebd. Abb. 146 ff. dieselben, identische Gesichtsoval, identische Augenpartie, Lidar schwarzer Augenpunkt, dieselben schwach ausgeprägte Kinnpartien, den Orné mit Cod. Vatop. 602 fol. 377 (Kaleb, P. Huber, op.cit., Abb. 102) 398* erste stehende Figur links ebd. Abb. 119) 406* (links vorne stehende Figur ebd. Abb. 127).

¹⁶ Dieselben jungen Köpfe und Gewandmuster vgl. Iviron cod. gr. 463 fol. 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

Jahrhunderts fühlt man sich gelegentlich erinnert¹⁷

Zeit um 1300

81 Pyrgos/Monophatsi

Kirche der hl. Georgios und Konstantinos¹⁸

Szenen der Georgsmartynen im Georgs„schiff“, nur mehr in geringfügiger Resten erhalten

Holzschnittthafte Verhärtung von Vorbildern, wie sie auch im vorherigen Monument vorliegen¹⁹; gelegentlich weisen aber auch diese schon eine vergleichbare Tendenz auf²⁰. Die plastische Modellierung tritt zurück.

Zeit: Ausgehendes 13. Jahrhundert?

82 Apostolos/Pedias

Kirche des hl. Ioannes²¹

Bruchstück einer Anastasiszene, jetzt im Historischen Museum von Heraklion

In der Drapierung des Gewandes Christi dasselbe Faltenmuster wie in den beiden vorhergehenden Monumenten, malerisch in der Fläche aufgelöst. Eine provinzielle, im Grund unverstandene Version von Vorbildern aus dem späten 13. Jahrhundert. Besonders nahe die Gestalten von Jeremias und Sophonias in der Paregoritissa von Arta²² (um 1290); plastisch-voluminöser die konstantinopolitanischen Parallelen in der Euphemiakirche²³ und dem Ambulatorium der Fethiye

¹⁷ MS Vat. pal. gr. 381, fol. 2^r (Lazarev, *Pittura*, Taf. 114; vgl. Gewandfalten); MS Sp. nat. gr. 48 (Teil in Sankt Petersburg, cod. gr. 269; nach Lazarev, *Pittura* 283, wie die vorige Handschrift an den klassischen Vorbildern des 10. Jahrhunderts ausgerichtet; ebd. Taf. 115; vgl. Köpfe); Mosaikzone des Pantokrator in Galatina/Apulien (Lazarev, *Pittura*, Taf. 422; vgl. Faltenführung (mit elliptischen Kompartimenten); Mosaikzone der Kreuzigung, ehem. Staatl. Museum Berlin; Lazarev, *Pittura*, Taf. 127; vgl. freispringende Figuren). Andere Monumentalwerke sind zu vergleichen: Gradac (um 1275, Propheten der heiligen Milica; Erdos, *Pl. 647*), Fethiye Camii in Istanbul (Sudambulatorium, um 1290; Pászti, *Archa und Stil im Balken* 113; The Mosaics and Frescoes of St. Mary's Church in Istanbul; Dumbarton Oaks Studies XV, Washington 1978, Taf. 108; voluminöser, zersplitterter als in Orné), Kilise Camii/Narthex (um 1300; ebd., Taf. 120f.), Arta (um 1290, ebd., Taf. 123a).

¹⁸ FK 374f., RbK IV, Sp. 1084.

¹⁹ Vgl. im Cod. Vatop. 602 jugendliche kurzberockte Figuren (fol. 171^r, 211^r, 237^r, 258^r, 263^r, 283^r, 350^r u.v.a.); Abb. bei Huber, *Bild und Botschaft*, S. Anm. 15; etwa mit dem Stempel des Konstantinos in Pyrgos.

²⁰ Vatop. 602 fol. 301^r, 441^r (Huber a.o., Abb. 124, 154).

²¹ Arch. Deltion 24 Chron. (1969) 448, Taf. 4663; RbK IV, Sp. 1083.

²² Pászti, *Archa und Stil im Balken*, Fig. 123a.

²³ Vgl. Pászti, *Archa und Stil im Balken*, Die Euphemiakirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken (1966, vor allem Taf. 27, 43, 45 ff.).

83 Pyrgos/Monophatsi, Kirche des hl. Georgios und Konstantinos

Parallelen gibt es auch sonst in Griechenland (um 1290/1300)

84 Pyrgos/Monophatsi, Kirche des hl. Georgios und Konstantinos

Parallelen gibt es auch sonst in Griechenland (um 1290/1300)

85 Pyrgos/Monophatsi, Kirche des hl. Georgios und Konstantinos

Voluminöser, gelegentlich in der Härlichkeit aufgeblähte Gestalten (z.B. in der Geburtsszene) mit oft übertrieben aufgeregter Gestik (Himmelfahrtsszene, Engel der Maesta-Domini) wobei Karikaturhaftes (Apostel) recht der Weisengestalt der Himmelfahrtsszene und Drastisch-Derbes (aufende Hirten in der Geburtsszene) nicht vermieden werden, aber auch hoheitsvoll, Schönheiten bezeugen (Weisengestalt der Himmelfahrt). Die Gewanddrapierung teilweise in wabbeligen, dabei aber stets holzschnittthafte scharf umrissenen, teilweise in geometrisch-kubistischen, glatten Formen (beides gut bei den sitzenden Aposteln der Szene des Jungsten Gerichts zu beobachten). Bemühen um raumschaffende Wirkungen im Kleinen (z.B. der von einem Felsen nur in der Mitte überschrittenen Unterschenkel eines Hirten der Geburtsszene) und im Großen (Schwer, vielteilig um Körperlichkeit bemühte Architekturkulissen z.B. letztes Abendmahl) bzw. Landschaften mit teils „kubistischen“ (z.T. keilförmige Felsstrukturen) teils impressionistisch lockeren (z.B. Bäume der Himmelfahrtsszene) Einzelelementen als Hintergründen. Helles, eher kaltes, Kolorit pastellhaft leicht aufgetragen, Farben (leichtes Rostrot, Violett, Gelb, Stahlgrau, aber vor allem Grüntöne, ein langes Moosgrün und Olivgrün).

Zentraler, äußerst qualitatvoller Beleg des „Schweren Stils“ auf Kreta, der dessen extreme Ausprägung in der Kirche der Panagia Peribleptos von Ohrid²⁷ (1295) schon etwas gemildert zeigt, ohne jedoch schon bei der klassisch-kühlen Sprache des Milutin-Stils (Königskirche von Studenica 1314, Staro Nagorčino 1316) angelangt zu sein. Entsprechungen bestehen eher zur Malerei des Protaton (beginnendes 14. Jahrhundert) und der Bogorodica Ljeviska von Prizren (1307). Dagegen stehen die Mosaiken der Fethiye Camii in Istanbul (um 1310), obwohl wesentlich Detailähnlichkeit zu beobachten ist, in bezeichnender Distanz²⁸. Bei den

²⁷ Belting u.a. op.cit., Taf. XIII, Fig. 110.

²⁸ N.B. Drandakes: 'Ο νεοκλασικισμός της Ανατολικής Γαλιτίας, Epeteris 33 (1964) Abb. 12.

²⁹ Arch. Deltion 25 Chron. (1970) 492f., Taf. 427, 428a; RbK IV, Sp. 1113f.

³⁰ Zahlreiche Parallelen zeigen sich vor allem bei der Gestaltung der Gewanddrapierungen, der Architekturelemente und bei bestimmten Tendenzen des Stils. Voluminosität der Figuren, Neigung zur karikaturhaften Übertriebung.

³¹ Vergleichbar etwa die Gestalt des Traktors und die Landschaft in der letzten Szene.

Handschriften zeigen sich Parallelen im Smyrna-Lektionar³⁹ (1298) im Cod. Vat. 1153⁴⁰ und im Cod. 47 des Klosters Pantokrator auf dem Athos⁴¹ (130) vor allem aber im Cod. Par. gr. 54⁴².

Zeit: Um 1300 oder im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts

87 Kloster Hodegetria/Kanurgio,

Katholikon⁴³

Abb. 86

Bilder eines Akathistoszyklus, die vom Meister des vorausgehenden Monuments stammen dürften (vergleichbare Details: Köpfe, Gewandfalten, Felsstrukturen).

Neben den schon zum vorausgehenden Monument angeführten Parallelen³⁹ kann hier noch die Sankt Peterburger Handschrift Cod. gr. 101³⁵ herangezogen werden.

Die vermutete³⁶ Nähe zur italienischen Kunst des Trecento kann durchaus auf dem Boden der byzantinischen Malerei erklärt werden: Der Typus der die

Westwand im Apsidenexokklision und dem Apsichristus der Fethiye (ebd. Taf. II). Trotz vielfacher Ähnlichkeit hier die „klassischste“ Figur der ganzen Fethiye-Mosaiken“ (ebd. S. 83), dort eine „barock“-„kubistisch“, „geometrisch“ aufgeblähte Gestalt.

³⁹ Ähnlichkeiten in der Gestaltung der Körper (Füße) und Gewänder. Vgl. dort fol. 7 (Spatharios II, Abb. 383) mit den Aposteln des Jüngsten Gerichts, dem vordersten Engel der Taufszene und dem Apostel rechts von Maria in der nördlichen Himmelfahrtsgruppe im Andreas-Exokklision.

⁴⁰ Vgl. die Gesichter (Stirn-, Augen-, Nasenpartie; Lazarev, Pittura, Taf. 403-407) mit dem Gesicht des besonders massigen Apostels in der Szene des Jüngsten Gerichts im Andreas-Exokklision.

⁴¹ Vgl. vor allem die Gestaltung von Gesichtern und Gewändern mit den Evangelisten Johannes (fol. 267 v) und Lukas (fol. 173r), Treas. Athos III, 131, Abb. 177, und 130, Abb. 176.

⁴² Nach Lazarev, Pittura 260 f., raskodonischer Herkunft und mit Ivron cod. gr. 5 zusammenhängend, nach O. Demus op.cit. 145, sogar von ihm abzuleiten. Vergleichbar, ja oft identisch sind zahlreiche Details: Köpfe, Gewandstrukturen, Bauten, Landschaften (vgl. etwa fol. 35* [Lazarev, Pittura, Abb. 387] mit den Felsen der Himmelfahrtsszene im Andreas-Exokklision).

⁴³ BK 118 f., RbK IV, Sp. 1114. Die Bilder wurden kürzlich (1984) freigelegt, der Autor konnte sie nur aus der Zeit ihrer Erfindung.

⁴⁴ Zu nennen ist vor allem der Cod. Par. gr. 54: Vgl. fol. 213* (Petrus der Verkündigungsszene; Lazarev, Pittura, Abb. 393) mit den Joseph des Oikos Z, fol. 176* (Thronisitz der Maria Hodegetria im Oikos Z oder T?) Detailsähnlichkeit besteht hier und da zu den Fethiye-Mosaiken vor allem in der Gestaltung im Knie- und Fußbereich der Maria a.O., Taf. III f.)

⁴⁵ Vgl. vor allem Köpfe, Gewandfalten, Möbel, Architekturen: Lazarev, Pittura, Abb. 397.

BK 118 f.

88 Kloster Hodegetria/Kanurgio, Katholikon, dem 13. Jahrhundert bezeugt. Wo denn vorausgehenden Monument

Abb. 87

Kirche der hl. Pantokrator³⁸

Abb. 88

Verfälschter Zug des Kolorit: Graublauähnliche Beschränkung auf Brauntöne, die lediglich mit Violett und Blau leicht modifiziert werden. Stellenweise (den Detail mit Bildern des Andreas-Exokklisions von Kloster Hodegetria) Nr. 86 Szene des Letzten Abendmahls in beiden Kirchen: Frau, die nach dem Bad das Kind hält; in der Geburtsszene beider Kirchen: diesen gegenüber teilweise Verhartung, teilweise aber auch stärkere Körpermodellierung (z.B. Christus der Kreuzigungsszene).

Vieles Ähnlichkeiten bestehen mit den Bildern der Ohrider Peribleptoskirche³⁹ (1295), aber auch mit denjenigen der Königskirche von Studenica (1314) und von Sv. Nikita von Cučer⁴⁰ (vor 1316). Am engsten sind jedoch Parallelen zu Gestaltungen in der Euthymioskapelle von Saloniki⁴¹ (1303).

Zeit: 1. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts?

89 Siba/Malebizi,

Kirche der hl. Paraskeue⁴²

Abb. 89

Die beiden erhaltenen Evangelisten der Kuppelpendenteifs sind leicht unterschiedlich gestaltet.

Matthäus(?) besitzt ein gerundetes, betont massives Volumen, das an den Wölbungen weitgehend mit Lichtflächen überzogen ist; durch die sich zumeist geradlinig, dunkle Faltenfurchen ziehen. Markus ist etwas schlanker, sein Gewand ist durch deutliche, in ihrer Helligkeit abgestufte, zumeist kurvige, lappig

³⁸ Lazarev, Pittura 276, nennt als Beispiel das serbische Evangelium in der Belgrader Nationalbibliothek n. 297/3.

³⁹ Chatzidakis, Wandmalereien 66, BK 411 f., Abb. 383-385, RbK IV, Sp. 1114.

⁴⁰ Vgl. Köpfe, Gewandstrukturen: Details steht Abu dem Ohrider Monument näher als das Andreas-Exokklision, freilich modelliert der Meister von Abu weniger linear, mehr körperhaft-weich, seine Bilder sind „schöner“, meiden die karikaturhaften Übersteigerungen der Peribleptos-Kirche.

⁴¹ Vgl. Köpfe (etwa Miljković-Pepek, Michail & Eutychios Skopje 1967, Taf. LXXXVIII, CX rechts).

⁴² Vgl. Details der Köpfe (Haar, Bärte, Nasen) Vgl. G. und M. Sotiriou, 'H Ieronymos tou Athinon', 1952, Taf. 34 f., 35 f., 36 f., 37 f., 38 f., 39 f., 40 f., 41 f., 42 f., 43 f., 44 f., 45 f., 46 f., 47 f., 48 f., 49 f., 50 f., 51 f., 52 f., 53 f., 54 f., 55 f., 56 f., 57 f., 58 f., 59 f., 60 f., 61 f., 62 f., 63 f., 64 f., 65 f., 66 f., 67 f., 68 f., 69 f., 70 f., 71 f., 72 f., 73 f., 74 f., 75 f., 76 f., 77 f., 78 f., 79 f., 80 f., 81 f., 82 f., 83 f., 84 f., 85 f., 86 f., 87 f., 88 f., 89 f., 90 f., 91 f., 92 f., 93 f., 94 f., 95 f., 96 f., 97 f., 98 f., 99 f., 100 f., 101 f., 102 f., 103 f., 104 f., 105 f., 106 f., 107 f., 108 f., 109 f., 110 f., 111 f., 112 f., 113 f., 114 f., 115 f., 116 f., 117 f., 118 f., 119 f., 120 f., 121 f., 122 f., 123 f., 124 f., 125 f., 126 f., 127 f., 128 f., 129 f., 130 f., 131 f., 132 f., 133 f., 134 f., 135 f., 136 f., 137 f., 138 f., 139 f., 140 f., 141 f., 142 f., 143 f., 144 f., 145 f., 146 f., 147 f., 148 f., 149 f., 150 f., 151 f., 152 f., 153 f., 154 f., 155 f., 156 f., 157 f., 158 f., 159 f., 160 f., 161 f., 162 f., 163 f., 164 f., 165 f., 166 f., 167 f., 168 f., 169 f., 170 f., 171 f., 172 f., 173 f., 174 f., 175 f., 176 f., 177 f., 178 f., 179 f., 180 f., 181 f., 182 f., 183 f., 184 f., 185 f., 186 f., 187 f., 188 f., 189 f., 190 f., 191 f., 192 f., 193 f., 194 f., 195 f., 196 f., 197 f., 198 f., 199 f., 200 f., 201 f., 202 f., 203 f., 204 f., 205 f., 206 f., 207 f., 208 f., 209 f., 210 f., 211 f., 212 f., 213 f., 214 f., 215 f., 216 f., 217 f., 218 f., 219 f., 220 f., 221 f., 222 f., 223 f., 224 f., 225 f., 226 f., 227 f., 228 f., 229 f., 230 f., 231 f., 232 f., 233 f., 234 f., 235 f., 236 f., 237 f., 238 f., 239 f., 240 f., 241 f., 242 f., 243 f., 244 f., 245 f., 246 f., 247 f., 248 f., 249 f., 250 f., 251 f., 252 f., 253 f., 254 f., 255 f., 256 f., 257 f., 258 f., 259 f., 260 f., 261 f., 262 f., 263 f., 264 f., 265 f., 266 f., 267 f., 268 f., 269 f., 270 f., 271 f., 272 f., 273 f., 274 f., 275 f., 276 f., 277 f., 278 f., 279 f., 280 f., 281 f., 282 f., 283 f., 284 f., 285 f., 286 f., 287 f., 288 f., 289 f., 290 f., 291 f., 292 f., 293 f., 294 f., 295 f., 296 f., 297 f., 298 f., 299 f., 300 f., 301 f., 302 f., 303 f., 304 f., 305 f., 306 f., 307 f., 308 f., 309 f., 310 f., 311 f., 312 f., 313 f., 314 f., 315 f., 316 f., 317 f., 318 f., 319 f., 320 f., 321 f., 322 f., 323 f., 324 f., 325 f., 326 f., 327 f., 328 f., 329 f., 330 f., 331 f., 332 f., 333 f., 334 f., 335 f., 336 f., 337 f., 338 f., 339 f., 340 f., 341 f., 342 f., 343 f., 344 f., 345 f., 346 f., 347 f., 348 f., 349 f., 350 f., 351 f., 352 f., 353 f., 354 f., 355 f., 356 f., 357 f., 358 f., 359 f., 360 f., 361 f., 362 f., 363 f., 364 f., 365 f., 366 f., 367 f., 368 f., 369 f., 370 f., 371 f., 372 f., 373 f., 374 f., 375 f., 376 f., 377 f., 378 f., 379 f., 380 f., 381 f., 382 f., 383 f., 384 f., 385 f., 386 f., 387 f., 388 f., 389 f., 390 f., 391 f., 392 f., 393 f., 394 f., 395 f., 396 f., 397 f., 398 f., 399 f., 400 f., 401 f., 402 f., 403 f., 404 f., 405 f., 406 f., 407 f., 408 f., 409 f., 410 f., 411 f., 412 f., 413 f., 414 f., 415 f., 416 f., 417 f., 418 f., 419 f., 420 f., 421 f., 422 f., 423 f., 424 f., 425 f., 426 f., 427 f., 428 f., 429 f., 430 f., 431 f., 432 f., 433 f., 434 f., 435 f., 436 f., 437 f., 438 f., 439 f., 440 f., 441 f., 442 f., 443 f., 444 f., 445 f., 446 f., 447 f., 448 f., 449 f., 450 f., 451 f., 452 f., 453 f., 454 f., 455 f., 456 f., 457 f., 458 f., 459 f., 460 f., 461 f., 462 f., 463 f., 464 f., 465 f., 466 f., 467 f., 468 f., 469 f., 470 f., 471 f., 472 f., 473 f., 474 f., 475 f., 476 f., 477 f., 478 f., 479 f., 480 f., 481 f., 482 f., 483 f., 484 f., 485 f., 486 f., 487 f., 488 f., 489 f., 490 f., 491 f., 492 f., 493 f., 494 f., 495 f., 496 f., 497 f., 498 f., 499 f., 500 f., 501 f., 502 f., 503 f., 504 f., 505 f., 506 f., 507 f., 508 f., 509 f., 510 f., 511 f., 512 f., 513 f., 514 f., 515 f., 516 f., 517 f., 518 f., 519 f., 520 f., 521 f., 522 f., 523 f., 524 f., 525 f., 526 f., 527 f., 528 f., 529 f., 530 f., 531 f., 532 f., 533 f., 534 f., 535 f., 536 f., 537 f., 538 f., 539 f., 540 f., 541 f., 542 f., 543 f., 544 f., 545 f., 546 f., 547 f., 548 f., 549 f., 550 f., 551 f., 552 f., 553 f., 554 f., 555 f., 556 f., 557 f., 558 f., 559 f., 560 f., 561 f., 562 f., 563 f., 564 f., 565 f., 566 f., 567 f., 568 f., 569 f., 570 f., 571 f., 572 f., 573 f., 574 f., 575 f., 576 f., 577 f., 578 f., 579 f., 580 f., 581 f., 582 f., 583 f., 584 f., 585 f., 586 f., 587 f., 588 f., 589 f., 590 f., 591 f., 592 f., 593 f., 594 f., 595 f., 596 f., 597 f., 598 f., 599 f., 600 f., 601 f., 602 f., 603 f., 604 f., 605 f., 606 f., 607 f., 608 f., 609 f., 610 f., 611 f., 612 f., 613 f., 614 f., 615 f., 616 f., 617 f., 618 f., 619 f., 620 f., 621 f., 622 f., 623 f., 624 f., 625 f., 626 f., 627 f., 628 f., 629 f., 630 f., 631 f., 632 f., 633 f., 634 f., 635 f., 636 f., 637 f., 638 f., 639 f., 640 f., 641 f., 642 f., 643 f., 644 f., 645 f., 646 f., 647 f., 648 f., 649 f., 650 f., 651 f., 652 f., 653 f., 654 f., 655 f., 656 f., 657 f., 658 f., 659 f., 660 f., 661 f., 662 f., 663 f., 664 f., 665 f., 666 f., 667 f., 668 f., 669 f., 670 f., 671 f., 672 f., 673 f., 674 f., 675 f., 676 f., 677 f., 678 f., 679 f., 680 f., 681 f., 682 f., 683 f., 684 f., 685 f., 686 f., 687 f., 688 f., 689 f., 690 f., 691 f., 692 f., 693 f., 694 f., 695 f., 696 f., 697 f., 698 f., 699 f., 700 f., 701 f., 702 f., 703 f., 704 f., 705 f., 706 f., 707 f., 708 f., 709 f., 710 f., 711 f., 712 f., 713 f., 714 f., 715 f., 716 f., 717 f., 718 f., 719 f., 720 f., 721 f., 722 f., 723 f., 724 f., 725 f., 726 f., 727 f., 728 f., 729 f., 730 f., 731 f., 732 f., 733 f., 734 f., 735 f., 736 f., 737 f., 738 f., 739 f., 740 f., 741 f., 742 f., 743 f., 744 f., 745 f., 746 f., 747 f., 748 f., 749 f., 750 f., 751 f., 752 f., 753 f., 754 f., 755 f., 756 f., 757 f., 758 f., 759 f., 760 f., 761 f., 762 f., 763 f., 764 f., 765 f., 766 f., 767 f., 768 f., 769 f., 770 f., 771 f., 772 f., 773 f., 774 f., 775 f., 776 f., 777 f., 778 f., 779 f., 780 f., 781 f., 782 f., 783 f., 784 f., 785 f., 786 f., 787 f., 788 f., 789 f., 790 f., 791 f., 792 f., 793 f., 794 f., 795 f., 796 f., 797 f., 798 f., 799 f., 800 f., 801 f., 802 f., 803 f., 804 f., 805 f., 806 f., 807 f., 808 f., 809 f., 810 f., 811 f., 812 f., 813 f., 814 f., 815 f., 816 f., 817 f., 818 f., 819 f., 820 f., 821 f., 822 f., 823 f., 824 f., 825 f., 826 f., 827 f., 828 f., 829 f., 830 f., 831 f., 832 f., 833 f., 834 f., 835 f., 836 f., 837 f., 838 f., 839 f., 840 f., 841 f., 842 f., 843 f., 844 f., 845 f., 846 f., 847 f., 848 f., 849 f., 850 f., 851 f., 852 f., 853 f., 854 f., 855 f., 856 f., 857 f., 858 f., 859 f., 860 f., 861 f., 862 f., 863 f., 864 f., 865 f., 866 f., 867 f., 868 f., 869 f., 870 f., 871 f., 872 f., 873 f., 874 f., 875 f., 876 f., 877 f., 878 f., 879 f., 880 f., 881 f., 882 f., 883 f., 884 f., 885 f., 886 f., 887 f., 888 f., 889 f., 890 f., 891 f., 892 f., 893 f., 894 f., 895 f., 896 f., 897 f., 898 f., 899 f., 900 f., 901 f., 902 f., 903 f., 904 f., 905 f., 906 f., 907 f., 908 f., 909 f., 910 f., 911 f., 912 f., 913 f., 914 f., 915 f., 916 f., 917 f., 918 f., 919 f., 920 f., 921 f., 922 f., 923 f., 924 f., 925 f., 926 f., 927 f., 928 f., 929 f., 930 f., 931 f., 932 f., 933 f., 934 f., 935 f., 936 f., 937 f., 938 f., 939 f., 940 f., 941 f., 942 f., 943 f., 944 f., 945 f., 946 f., 947 f., 948 f., 949 f., 950 f., 951 f., 952 f., 953 f., 954 f., 955 f., 956 f., 957 f., 958 f., 959 f., 960 f., 961 f., 962 f., 963 f., 964 f., 965 f., 966 f., 967 f., 968 f., 969 f., 970 f., 971 f., 972 f., 973 f., 974 f., 975 f., 976 f., 977 f., 978 f., 979 f., 980 f., 981 f., 982 f., 983 f., 984 f., 985 f., 986 f., 987 f., 988 f., 989 f., 990 f., 991 f., 992 f., 993 f., 994 f., 995 f., 996 f., 997 f., 998 f., 999 f., 1000 f.

gerade, Untertungen strukturiert. Hinter beiden eine massive, detailreiche Hintergrundarchitektur.

Der Prothomos der Deesisgruppe trägt ein Gewand mit breiten, gleichmäßig verlaufenden Faltenfurchen zwischen denen geometrisch begrenzte hellgrüne Lichtflächen liegen.

An die Malereien der Ohrider Peribleptoskirche (1295) gemahnt noch mehr Detail⁴³, deren Stilstufe scheint aber in Siba schon überschritten. Parallelen finden sich im Cod Pantokratoros 47⁴⁴ (1301), im Cod Vatop 938⁴⁵ (1304) und im Cod Dionysii 80⁴⁶ (1317⁴⁷).

Zeit Um 1310?

90 Balsamonero/Kasurngro,

Ehem. Katholikon, Nordschiff, 1. Schicht⁴⁸

Abb. 3, 88, 89

Malereien im Naosraum des Nordschiffs

Der Akathistoszyklus im Gewölbe und die große Koimesisdarstellung zwischen Heiligengestalten an der Nordwand bilden stilistisch eine Einheit⁴⁹ (vgl. bei beiden: Hintergrundarchitektur; Details an Requisiten; Heiligenscheine; Gloriole Christi; nach der Grundfarbe unterschiedliche Strukturierung blauer, brauner und roter Gewänder [bei letzteren inzwischen schwarz gewordener Zinnober]; Modellierung der Köpfe; Kolorit und stilistische Gesamthaltung). Manche Details zeigen noch eine Nähe zu Lösungen des „Schweren Stils“, wie er vor allem in dem nicht allzu weit entfernten Andreasevokklesion des Hodegetrikklosters (s.o. Nr. 86) vertreten ist. Bergformen in den Bildhintergründen; sperrig ineinandergeschobene, auf der Höhe abgeflachten auf der Gewänder Christ, im Andreasevokklesion vielfach aufgesplittert im Dienste einer deutlichen Licht-Schattenmodellierung, in Balsa-

⁴³ Strukturierung der Gewänder, und zwar ist der Evangelist Matthäus (?) zum Vergleich heranzuziehen (vgl. Miljković Pepek, op.cit., Taf. XVIII, XXXVIII, XLI).

⁴⁴ Vgl. den jüngeren Evangelisten Johannes (fol. 267r; Treas. Athos III, 131, Abb. 177) mit dem Deesisprothomos von Siba (Faltenmuster).

⁴⁵ Vgl. die Faltenmuster (identisch!) auf fol. 18^v (Spatharakis II, Abb. 396) mit dem Matthäus von Siba.

⁴⁶ Vgl. fol. 27^v (ebd., Abb. 413) mit dem Prothomos von Siba.

⁴⁷ Vgl. fol. 23 Chron. (1973) 601, id. 30 Chron. (1975) 357, Taf. 263 a, b, 264 a; Chatzidakis, Wandmalerei, 72 ff., Taf. 3, 1; BK 313 ff., Abb. 277; Kalokyres, Abb. BW 55, 115.

⁴⁸ Chronikale a.o. und, in seinem Gefolge, BK a.o. trennen die Wand- von den Gewölbedarstellungen und weisen sie einer späteren Zeit zu, wie der einfache Augenschein zeigt, völlig zu Unrecht (daß Sperrigkeit, in den Gewölbedarstellungen deutlicher auffallen, liegt einfach an deren kleineren Format).

monero, aber auch präzisionsvoll. Gewandstrukturierung. Schritttyp. Auch zu den Fresken im Katholikon (diesem Katholikon) Parallelen. Schritttyp. Geburtsszene⁵⁰. Details an Requisiten. Gut vergleichbar sind in mancher Hinsicht auch die Bilder der Peribleptoskirche (1295). Schrifttypus: massive Architekturen an den Heiligengestalten. Gewandgestaltungen (geometrische Strukturierung der Gewänder). Lichter, lappig neben geometrisch eckigen Stoffkompartimenten. Faltenstrukturen als unterer Queraußenschluß. große Köpfe mit gelegentlicher Tendenz zur Übersteigerung von Einzelteilen. Manche Detailähnlichkeit ist auch in den Bildern des Cod Marc. 120 von 1302 zu beobachten. Schrifttypus: Einsatz der Lichter auf den Gewändern. Kontrast: sperrig und erdiger Gewandstrukturen⁵¹.

Instruktiv ist der Vergleich mit den Mosaiken der Istanbuler Fethiye Camii um 1310, woselbst ebenfalls Details wiederfinden. Landschaftshintergründe⁵². Gestaltung der Lichter auf den Gewändern⁵³. Gewandstrukturen⁵⁴. Schrifttypus: Figurenproportionierung. Tendenz Sperrigkeit und Weichheit zu verbinden. Zu den Bildern der Apostelkirche in Thessalonike (um 1315), der Erlöserkirche von Beroia (1315) oder gar der Mihlinschule oder der Choralirche von Konstantinopel (ab 1315) bestehen dagegen kaum Beziehungen.

Insgesamt. Noch dem Vorausgehenden vor allem dem „Schweren Stil“ verpflichtet. Bilder, aber spürbare in sich zwiespältige Versuche, davon wegzukommen. Tendenz zum Vereinfachen, oft auch zum geometrisierenden Scheinattisieren zu präzisen Flachheit (auch im Sinn der paneelhaften Wirkung der Bilder, andererseits aber auch zu klassizistischer Rundung. Erzählfreudigkeit und sattes

⁴⁹ Vgl. dort den Christus der Szene der Myrophagen mit demjenigen im Akathistoszyklus in Balsamonero, ebenso Christus der Westwand dort = Thronender Christus im Oikos II Christus der Koimesisszene in Balsamonero.

⁵⁰ Vgl. die Stumpartie in den Gerichtspartien dort mit derjenigen des hl. Johannes im Oikos I in Balsamonero.

⁵¹ In Balsamonero Oikos II des Akathistoszyklus.

⁵² In beiden Kirchen Oikos II des Akathistoszyklus.

⁵³ Vgl. die Lichter unterm Knie und des unteren Queraußenschlusses bei der Maria im Oikos I im Katholikon mit den betreffenden Details der Maria im Oikos II in Balsamonero.

⁵⁴ Vgl. die Gewandstrukturen (sperrig ineinandergeschobene Falten) an den Gewandärmeln. Vgl. den Joseph des Oikos I mit dem Evangelisten Markus (fol. 70, Spatharakis II, Abb. 493) die Maria des Oikos I mit Johannes (fol. 198, Spatharakis II, Abb. 494).

⁵⁵ S. den zweiten Vergleich der vorigen Ann.

⁵⁶ Vgl. Oikos E mit der Fethiye-Taufszene. Bestimmung a.o. Taf. V.

⁵⁷ Vgl. Joseph im Oikos I mit der Maria der Nordnische. Taf. IV. Vgl. auch die Gewandstrukturen mit dem Johannes der Südliche. ebd. Taf. III. Gabriel im Oikos I. Vgl. auch die Gewandstrukturen mit dem Johannes der Südliche. ebd. Taf. III. Vgl. auch die Gewandstrukturen mit dem Johannes der Südliche. ebd. Taf. III. Vgl. auch die Gewandstrukturen mit dem Johannes der Südliche. ebd. Taf. III.

⁵⁸ Vgl. den Monch rechts im Oikos I mit Maria. ebd. Taf. IV. Vgl. auch die Gewandstrukturen mit dem Johannes der Südliche. ebd. Taf. III. Vgl. auch die Gewandstrukturen mit dem Johannes der Südliche. ebd. Taf. III.

leuchtendes Kolorit (golden schimmernder Ockerton, warm-samtiges Braun in tieferen Brechungen, leuchtendes Rot, nur dunkles Blau, kaum Grün) erzeugen eine milde, lebenswürdige Atmosphäre
Zeit: Um 1310

91 Kritsa/Merabella,

Kirche des hl. Georgios, Meister 260
Abb. 90.

Bilder im Westjoch der Kirche

Schwere, massige Körper (z.B. Petrus in der Szene der Lazarusauferweckung), jedoch klein im Verhältnis zum Bildganzen. Weiche Landschaftsformen und Gewanddrapierungen. Zartes, fast pastellhaftes Kolorit.

Parallelen bestehen zu Handschriftenillustrationen um 1300: Cod. Athin. Mus. Byz. 155 von 1292⁶¹, Cod. Marc. gr. 1.20 von 1302⁶² und Cod. Vatop. 93⁶³ von 1304⁶⁴. Von den Denkmälern des „Schweren Stils“ weisen die Fresken des Protaton (um 1300) eine größere Ähnlichkeit auf als die der Ohrider Peribleptoskirche⁶⁴. Innerkretisch gibt es punktuell, aber doch an entscheidender Stelle (Christus der Anastasisszene), Bezüge sowohl zur Malerei von Orne⁶⁵ (s.o. Nr. 83) wie auch zu derjenigen des Andreasekklesiastikon des Hodegetriaklosters⁶⁶ (s.o. Nr. 86).

Fern stehen die Pethiye-Mosaiken und alle „moderneren“ Monumente der großen Zentren.

Insgesamt: Ein sehr persönlicher Versuch, die Tradition des „I. Paläologenstils“ zu verarbeiten und fortzuführen⁶⁷, der in ganz anderem Sinn als beim vorangehenden Monument den Eindruck des klassischen Maßes, ja der Leichtigkeit erzeugt⁶⁸.

Zeit: Um 1310 (und damit gleichzeitig zu den ganz anders gearteten Bildern im Ostjoch dieser Kirche? S.o. Nr. 74)

⁶¹ Chateaufort, Wandmalereien 62f.; BK 436, Abb. 411, RbK IV, Sp. 1116.
⁶² Lukas, fol. 97^v, Spatharakis II, Abb. 370; Gewand, Volumen.

⁶³ Mathew, fol. 188^v, Spatharakis II, Abb. 396; ebenso.

⁶⁴ Mathew, fol. 18^v, Spatharakis II, Abb. 396; ebenso.

⁶⁵ Vgl. etwa mit dem Christus der Anastasisszene den Täufer in der Taufszene des Protaton (Mikrov. Popok, Michail-Eutykhios, Skopje 1967, Taf. LVIII).

⁶⁶ Vgl. die Gestaltung der Hüft-, Schoß- und Knieregion, sowie des Stoffwulstes um die Körpermitte mit den Entwürfen in der dortigen Himmelfahrtsszene.

⁶⁷ Vgl. die Schraffurbüschel hier wie dort (dieselben Gewandsteifen, dasselbe System).

⁶⁸ Vergleichbar dadurch (die gesamte Stilmhaltung, weniger die Details) die Fresken der Nikolskirkche von Paphos 1298, s. Durik, 25f.)

⁶⁹ Wenn Chateaufort das den Stil dieser Bilder als „monumental“ bezeichnet, verkennt er ihren Charakter völlig. Gerade das sind sie nicht!

IX. DER ZWEITE PALAEOGENSTIL UND SEINE ENTWICKLUNG IN KRETA

Kreta, nicht verpatet, wie es beim „Ersten Paläologenstil“ gewesen ist, sondern im „Zweiten Paläologenstil“, der Stil der späteren Jahre Andronikos II. (um 1310-1328)¹. Kreta: Schon auf 1319 ist das erste Denkmal, das ihn aufweist, datiert (Georgskirche von Cheliana). Es zeigt den Stil in recht reiner Form, jedoch schon ins Provinzielle gewendet. Ein Indiz dafür, daß er schon Zeit gefunden hat, auf der Insel Wurzeln zu schlagen.

Es sind nicht allzu viele Monumente, welche die unverfälschte Ausprägung des Stils in Kreta belegen (neben Cheliana hier behandelt die Fresken von Patso, Brontisi und Lampene). Parallelen zu den großen Werken dieser Stilphase (vor allem die Denkmäler der Milutinschule und die Choralikirche von Konstantinopel) sind bei ihnen allenthalben zu registrieren, und doch sind sie von diesen andererseits auch wieder deutlich geschieden, wobei die Differenz nicht allein durch das andere, geringere Qualitätsniveau der kretischen Malereien bedingt ist. Dies mag viel in mancher Vergrößerung und Vereinfachung äußern. Andere Züge jedoch, wie sich in höherwertigen Bildern zeigen – und sie gibt es in Kreta auch (vor allem in Brontisi!) – können wohl in einem tieferen Sinn des Worts als die kretische Ausprägung dieser Stilphase angesehen werden: insbesondere ein weicherer, runderer, das Körpervolumen eher respektierender Einsatz derjenigen Elemente, welche die Gewanddrapierung ausmachen (gegenüber dem zunehmend kühleren, „akademischer“ werdenden Linienspiel der Milutinschule bzw. dem manierierten, irrationalen Geometrismus der Choralikirche). Die kretischen Malereien wirken dadurch „natürlicher“. Dazu tragen auch zwei andere, immer wieder spürbare Tendenzen bei: die einer größeren Rolle der Farbe, ja zu malerischer Gestaltung; einerseits und die zur geradezu dramatischen Lebendigkeit in der „Regie“ der Figuren andererseits.

Vor allem die beiden zuletzt genannten Züge kennzeichnen auch die Bilder in einer anderen Reihe von Monumenten, die den Stil zur selben Zeit (Georgskirche von Xydas 1321) in nicht vollkommener Weise rezipiert haben (neben Xydas hier behandelt die Fresken von Tsiskos, Kritsa/Panagia [Süd.schiff²], Karduliano und Drapeti). Seine Charakteristika (vor allem in der Art der Gewandstrukturierung zu greifen) sind zwar in größerem oder geringerem Ausmaß anwesend. Es fehlt jedoch so aus, als ob sie nicht überall richtig verstanden worden wären. Oft wirken sie reichlich vergrößert oder nur recht äußerlich aufgesetzt. Auch vermischen sie sich in aller Regel, oft recht wunderlich, mit Elementen anderer Provenienz

¹ Phaseneinteilung nach O. Demus S.o. S. 112 Anm. 5.

Meister mit eher beschränkten Fähigkeiten suchen sich vom Beginn des Paläologenstils zurückgreifend, ihre Bilder möglichen Anregungen zusammen. Daß dabei in günstigen Fällen (vor Krita und Karduliano) doch Überzeugendes herauskommt, liegt darin begründet, daß dem Künstler bei aller Disparität seiner Einzelelemente – geglückt – seinem Werk eine persönliche, einheitliche Gestaltungsidee aufzuprägen. Diese nicht der Paläologenstil (welcher Phase auch immer). Der diente nur als Katalysator, machte Mut zum Eigenen².

Ein anderes Gesicht nimmt der Stil, auch in Kreta, im zweiten Jahrhundertviertel an³. Die Einzelelemente des „Zweiten Paläologenstils“ (vor allem: Gewanddrapierung) sind noch, wenn auch an Häufigkeit abnehmend, vorhanden. Sie werden jedoch nicht mehr verstanden, isolieren sich oder trocknen allmählich aus, werden zur leeren Formel oder beiläufigen Floskel. Bildbestimmend sind sie in keinem Fall mehr. Neue, einander z.T. widersprechende Tendenzen herrschen von Monument zu Monument unterschiedlich, vor. Im einen Fall eine kleinteilige, zerfetzte, leichte Trockenheit (Alkianu), im andern ein gleichzeitig erstarrender und sehr weich modellierender Klassizismus (Episkope/Mylopotamos; Latsida?) wieder anderswo ein lebensvoller, erzählfreudiger, großzügig-freier Atem (Genna 1320; Krita, Panagiakirche/Nord„schiff“). Mögen die ersten beiden Ausprägungsformen die Tradition des reinen „Zweiten Paläologenstils“ in Kreta (z.B. in Brontisi) vertreten fort- und zu Ende führen, so hat die zuletzt angeführte Möglichkeit sicher in den Werken der vorher für die Zeit um 1320, als zweiter angeführten Gruppe (z.B. Krita, Süd„schiff“) ihre Vorläufer, deren „Ungebärdigkeit“ rein und bündig, in mancher Hinsicht kündigt sich in ihr schon der Stil der Jahrhundertmitte an. Allen sind ein paar Züge gemeinsam: die Lockerung des strengen Bildaufbaus und der Technik der Bildmassen, eine Neigung zum Erzählerischen, zum Detail gelegentlich auch zum Effekt, ein gewisser „Realismus“⁴.

² Während sich die Werke dieser Gruppe entschieden von den in Kapitel 7 dargestellten „Traditionsverhafteten“ Malereien derselben Zeit abheben.
³ O. Demus, *The Style of the Karyi-Djoni and Its Place in the Development of Palaeologan Art*, in: *Underwood, Karyi IV* 152, spricht von einer „Krise“. Seine Darstellung der zweiten Jahrhundertviertels zu, Ergänzender sind für ihr Verständnis jedoch die S. 180.
⁴ Vgl. Duric, 80.

WICHTIGE MONUMENTE
DER REINEN STILFORM

DATIERI

92. Mylopotamos

Kreta, 1320. Georgios 1320

Sowohl „Trockenheitige“ Handschriftenbilder¹ wie auch Fresken zeigen daß die Malerei durchaus mit der Höhe ihrer Zeit, freilich die großen Vorbilder „Tradition“ wenden. Die paläologischen Ansätze werden in eine oft derbe, etw. „unruhige“ Expressivität umgesetzt. Auch eine Tendenz zur weichen, malerischen Gestaltung macht sich bemerkbar.

UNDATIERI

93. Patmos, Amari

Kirche der Panagia²

Heute im Museum der Hagia Ekaterine von Herakleion aufbewahrt³. Ein druckvolles, vor allem eine in jeder Hinsicht große Apostelkommunion. Schwere, „massige“ Gestalten mit einer gewaltigen Dynamik. Eine geradezu „robuste“ Dramatik, ein großer Atem sind für den Stil dieses Monuments kennzeichnend und trennen ihn von den rein Formalen sehr ähnlichen Parallelen der Zeit um 1320 (Cod. Vat. 361¹⁰ (1320er-Jahre), Chorkirche in Konstantinopel¹¹ ab 1315) und Gračanica¹² (um 1320).

Zeit: Um 1320

¹ Arch. Deltion 24 Chron. (1909/42) f. 1, Taf. 449-452 BK 1071-1081, Abb. 61, 264-266, Rbk IV Sp. 1118f.

² Cod. Ambros. F. 61 Sup. 1322, fol. 126-136. Spatharides II Abb. 422 (vgl. die Gebäude) *Hand. Bodl. gr. Th. f. 1* (1322/30 aus Thessalonike stammend) fol. 8^v, 15 (ebd. Abb. 427, 429 vgl. die Gewänder).

³ Vgl. vor allem Bilder in *Stara Nagoricina* 1316-51. Vgl. BK Abb. 264, 266 mit Maler. *Fromow III* Pl. 78 (114-2, 116, 117 (K-pfe)) BK Abb. 265 mit Millet-Problemen (C. 1, 83-2, 85.1 (Gewänder)). Auch der Schrifttypus ist völlig identisch.

⁴ Arch. Deltion 29 Chron. (1973/4) 941, Taf. 711 f. id. 30 Chron. (1975/35) Taf. 264. Byzantine Murals and Icons (Ausstellungskatalog) Athen 1976, 721, Abb. 792, 804, IV Sp. 1119.

⁵ BK 338.

⁶ Fol. 14b (Buchthal: *Palaeologan Illumination*, Fig. 12. Vgl. Lage und Gestaltung der Ikonen und Lichter).

⁷ Vgl. etwa *Underwood, Karyi III*, Taf. 352, 385a, b (114-2, 116, 117 (K-pfe)) (ebd. 114-2, 116, 117 (K-pfe)) dem Apostel ganz links in 4404 (mit einem Kopf, 68. malen. Apostel). Allgemein vgl. die Lichter auf Armen und Oberarmen.

⁸ Vgl. Petković Pl. LXX.1 (Gestalt ganz rechts LXX.2 (ganz links) LXX.3 (ganz links) Apostel ganz links in Patmos).

Cod. Vat. gr. 361²⁶ aus den 1320er-Jahren und des Cod. Ambros. F. 61 Sup.²⁷ aus dem Jahr 1322 sowie die Moskauer Zwölfapostel-Ikone²⁸
Zeit: Um 1320 oder bald danach

²⁶ Fol. 11v. Buchtitel: 7. Ann. 80. Vgl. damit den Apostel links von Maria in Lampe (Stimmung des Lichtes).
²⁷ Vgl. die Leuchte auf dem Gemmal des Evangelisten Matthäus (Spatharakes II. Abb. 42) mit denjenigen auf dem Gewand Christi in Lampe.
²⁸ Lazarev, *Priglasenie*, Abb. 495 f. Vgl. die Leuchte mit denjenigen auf dem Gewand Christi in Lampe.

WICHTIGE MONUMENTE
DES VERMISCHTEN VERGRÖßERTEN STILFORM
DATIERT

Abb. 118: *Phares*

Kirche des hl. Georgios 1321²⁹

Abb. 119

Manches Detail noch altertümlich (z.B. Christus der Taufszene überaus schielend aber wie stark der Maler vom Malerisch-Farblichen her konzipiert). Eigenwert der satten, dunkel glühenden Farben, Sinn für Farbkontraste. Verworfene Umrisse, geringe Rolle der Zeichnung, weiche Modellierung der Gesichter mit viel Grün und Weiß und Körper.

Die weißen Lichter, Wandheilige, Baphorosszene das Einzige, was Bezug zum „Zweiten Paläologenstil“ aufweist. Gut vergleichbar hierin die Bilder des 14. Jh. (provinziell): Cod. Ambros. F. 61 Sup.² aus d.J. 1322. Ansonsten gibt es auch Bezüge zu Werken des späten 13. Jahrhunderts³, deren Vorbild freilich stets aus äußerster Vereinfachung wird.

Ein provinzieller Maler, dessen Stärke die Farbe ist, er ist ansonsten wenig begabt, sucht eklektisch zusammen, was er finden kann.

UNDATIERT

97 *Phares-Tsiskos/Apokoronas*

Kirche des hl. Georgios⁴

Abb. 97

Malereien eines wenig begabten provinziellen Malers, in denen noch weitgehend Verwilderungsformen des „Schweren Stils“ dominieren (ungelenke Figuren, zunehmende Neigung zur geometrischen Stilisierung, viele Details zeigen jedoch einen Zusammenhang mit den Bildern des Andreas-Exokklesions von Hodegetria, Kamirgio, s.o. Nr. 86). Elemente des „Zweiten Paläologenstils“ weisen jedoch die Hypopanteszene (speziell auf dem Gewand der Maria) und vor allem die Köpfe der Apsisthierarchen auf, bei letzteren sind neben Anklängen an Entsprechungen

¹ Arch. Delton 28 Chron. 1973, 598, Taf. 566 o. Chatzedakes Wandmalereien 671, K. Iakovres Abb. BW 674, RbK IV, Sp. 1116.

² Fol. 18^v, 126^v, 316^v (Spatharakes II. 121-123).

³ Cod. Athos. Mus. Byz. 155, 1292, fol. 97 (Spatharakes II. 69). Mosaische der Kreuztragung (heute Berlin Staatl. Museen Lazarev, *Priglasenie*, Taf. 427, sehr ähnlicher Einsatz der Leuchte, in der Qualität reichlich um Welten unterlegen).

⁴ Lass 1969, 471 f., Abb. 118-122, RbK IV, Sp. 1117.

in der Ohrider Peribleptoskirche⁵ (1295) im Protaton⁶ (um 1300) und in der Euthymioskirche von Thessalonike⁷ (1303) vor allem Parallelen zu den Werken der Milutinische (vor allem die Königskirche von Studenica 1315) zu übersehen⁸. Ein mäßig talentierter Maler hat deren Anregungen verschieferfarbig umgeformt (wobei die beiden gut erhaltenen Hierarchenköpfe Apsis noch am besten gelungen sind).
Zeit: Um 1315/20?

98. Kritsa/Membello

Kirche der Panagia i Kero, Süd-Schiff⁹

Abb. 95, 96

In den Bildern Szenen des Marienlebens – sind eklektische Elemente verschiedener Herkunft vereint. Der Maler (oder: die Maler¹⁰) wählte seine Vorbilder, wo er nur konnte, und „arbeitete“ die Kunst der letzten fünfzig Jahre „auf“ Mustern in der Sopoćaninachfolge (1270er-Jahre) bis in die Zeit um 1320 weiter, die zu beobachtenden Parallelen: In der Monumentalmalerei finden sich Vorbilder in Sopoćani (1270-er Jahre; Beispielsweise: Gewanddrapierung in der Szene der Flucht nach Ägypten¹¹), in der Panagia Paregoritissa von Arta (um 1290; Joseph in der Szene „Josephs Traum“¹²), in der Nikolauskirche von Prilep (1298; Joseph, Anna in der Szene „Joseph und Anna vor der Goldenen Pforte“¹³), in der Königskirche von Studenica (1314; junge Dienerin links in der Szene „Okezo tof Iwanstef“¹⁴), in der Kirche des hl. Nikitas von Čučer (1316/7; Kopf des Ezechiel in der Szene „Die Gottesmutter als verschlossene Tür“¹⁵), in Staro Nagoričino (1316/8; Kopf

⁵ Miljković-Popek, *Michaelis-Eutychios*, Skopje 1967, Taf. IV, VII, XXIV, XXIX.
⁶ Ebd., Taf. I, II, LXI.

⁷ G. und M. Sotiriou, *H βασιλική του Αγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης* Athen 1952, Taf. 50, 90B, 91B, 92a.

⁸ Miljković-Popek, op.cit., Taf. LXXXVIII f., CII (sehr ähnlich!) Man beachte die völlig identischen Gestaltungsprinzipien, sowohl bei den Gesichtsdetails, wie auch bei Haar und Bart.

⁹ Arch. Deltion 27 (Chron. 1972) 198 f., Taf. 621; id. 28 Chron. (1973) 602 f., Taf. 571a K.D. Kataklysmos, B. 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 2681, 2682, 2683, 2684, 2685, 2686, 2687, 2688, 2689, 2690, 2691, 2692, 2693, 2694, 2695, 2696, 2697, 2698, 2699, 2700, 2701, 2702, 2703, 2704, 2705, 2706, 2707, 2708, 2709, 2710, 2711, 2712, 2713, 2714, 2715, 2716, 2717, 2718, 2719, 2720, 2721, 2722, 2723, 2724, 2725, 2726, 2727, 2728, 2729, 2730, 2731, 2732, 2733, 2734, 2735, 2736, 2737, 2738, 2739, 2740, 2741, 2742, 2743, 2744, 2745, 2746, 2747, 2748, 2749, 2750, 2751, 2752, 2753, 2754, 2755, 2756, 2757, 2758, 2759, 2760, 2761, 2762, 2763, 2764, 2765, 2766, 2767, 2768, 2769, 2770, 2771, 2772, 2773, 2774, 2775, 2776, 2777, 2778, 2779, 2780, 2781, 2782, 2783, 2784, 2785, 2786, 2787, 2788, 2789, 2790, 2791, 2792, 2793, 2794, 2795, 2796, 2797, 2798, 2799, 2800, 2801, 2802, 2803, 2804, 2805, 2806, 2807, 2808, 2809, 2810, 2811, 2812, 2813, 2814, 2815, 2816, 2817, 2818, 2819, 2820, 2821, 2822, 2823, 2824, 2825, 2826, 2827, 2828, 2829, 2830, 2831, 2832, 2833, 2834, 2835, 2836, 2837, 2838, 2839, 2840, 2841, 2842, 2843, 2844, 2845, 2846, 2847, 2848, 2849, 2850, 2851, 2852, 2853, 2854, 2855, 2856, 2857, 2858, 2859, 2860, 2861, 2862, 2863, 2864, 2865, 2866, 2867, 2868, 2869, 2870, 2871, 2872, 2873, 2874, 2875, 2876, 2877, 2878, 2879, 2880, 2881, 2882, 2883, 2884, 2885, 2886, 2887, 2888, 2889, 2890, 2891, 2892, 2893, 2894, 2895, 2896, 2897, 2898, 2899, 2900, 2901, 2902, 2903, 2904, 2905, 2906, 2907, 2908, 2909, 2910, 2911, 2912, 2913, 2914, 2915, 2916, 2917, 2918, 2919, 2920, 2921, 2922, 2923, 2924, 2925, 2926, 2927, 2928, 2929, 2930, 2931, 2932, 2933, 2934, 2935, 2936, 2937, 2938, 2939, 2940, 2941, 2942, 2943, 2944, 2945, 2946, 2947, 2948, 2949, 2950, 2951, 2952, 2953, 2954, 2955, 2956, 2957, 2958, 2959, 2960, 2961, 2962, 2963, 2964, 2965, 2966, 2967, 2968, 2969, 2970, 2971, 2972, 2973, 2974, 2975, 2976, 2977, 2978, 2979, 2980, 2981, 2982, 2983, 2984, 2985, 2986, 2987, 2988, 2989, 2990, 2991, 2992, 2993, 2994, 2995, 2996, 2997, 2998, 2999, 3000, 3001, 3002, 3003, 3004, 3005, 3006, 3007, 3008, 3009, 3010, 3011, 3012, 3013, 3014, 3015, 3016, 3017, 3018, 3019, 3020, 3021, 3022, 3023, 3024, 3025, 3026, 3027, 3028, 3029, 3030, 3031, 3032, 3033, 3034, 3035, 3036, 3037, 3038, 3039, 3040, 3041, 3042, 3043, 3044, 3045, 3046, 3047, 3048, 3049, 3050, 3051, 3052, 3053, 3054, 3055, 3056, 3057, 3058, 3059, 3060, 3061, 3062, 3063, 3064, 3065, 3066, 3067, 3068, 3069, 3070, 3071, 3072, 3073, 3074, 3075, 3076, 3077, 3078, 3079, 3080, 3081, 3082, 3083, 3084, 3085, 3086, 3087, 3088, 3089, 3090, 3091, 3092, 3093, 3094, 3095, 3096, 3097, 3098, 3099, 3100, 3101, 3102, 3103, 3104, 3105, 3106, 3107, 3108, 3109, 3110, 3111, 3112, 3113, 3114, 3115, 3116, 3117, 3118, 3119, 3120, 3121, 3122, 3123, 3124, 3125, 3126, 3127, 3128, 3129, 3130, 3131, 3132, 3133, 3134, 3135, 3136, 3137, 3138, 3139, 3140, 3141, 3142, 3143, 3144, 3145, 3146, 3147, 3148, 3149, 3150, 3151, 3152, 3153, 3154, 3155, 3156, 3157, 3158, 3159, 3160, 3161, 3162, 3163, 3164, 3165, 3166, 3167, 3168, 3169, 3170, 3171, 3172, 3173, 3174, 3175, 3176, 3177, 3178, 3179, 3180, 3181, 3182, 3183, 3184, 3185, 3186, 3187, 3188, 3189, 3190, 3191, 3192, 3193, 3194, 3195, 3196, 3197, 3198, 3199, 3200, 3201, 3202, 3203, 3204, 3205, 3206, 3207, 3208, 3209, 3210, 3211, 3212, 3213, 3214, 3215, 3216, 3217, 3218, 3219, 3220, 3221, 3222, 3223, 3224, 3225, 3226, 3227, 3228, 3229, 3230, 3231, 3232, 3233, 3234, 3235, 3236, 3237, 3238, 3239, 3240, 3241, 3242, 3243, 3244, 3245, 3246, 3247, 3248, 3249, 3250, 3251, 3252, 3253, 3254, 3255, 3256, 3257, 3258, 3259, 3260, 3261, 3262, 3263, 3264, 3265, 3266, 3267, 3268, 3269, 3270, 3271, 3272, 3273, 3274, 3275, 3276, 3277, 3278, 3279, 3280, 3281, 3282, 3283, 3284, 3285, 3286, 3287, 3288, 3289, 3290, 3291, 3292, 3293, 3294, 3295, 3296, 3297, 3298, 3299, 3300, 3301, 3302, 3303, 3304, 3305, 3306, 3307, 3308, 3309, 3310, 3311, 3312, 3313, 3314, 3315, 3316, 3317, 3318, 3319, 3320, 3321, 3322, 3323, 3324, 3325, 3326, 3327, 3328, 3329, 3330, 3331, 3332, 3333, 3334, 3335, 3336, 3337, 3338, 3339, 3340, 3341, 3342, 3343, 3344, 3345, 3346, 3347, 3348, 3349, 3350, 3351, 3352, 3353, 3354, 3355, 3356, 3357, 3358, 3359, 3360, 3361, 3362, 3363, 3364, 3365, 3366, 3367, 3368, 3369, 3370, 3371, 3372, 3373, 3374, 3375, 3376, 3377, 3378, 3379, 3380, 3381, 3382, 3383, 3384, 3385, 3386, 3387, 3388, 3389, 3390, 3391, 3392, 3393, 3394, 3395, 3396, 3397, 3398, 3399, 3400, 3401, 3402, 3403, 3404, 3405, 3406, 3407, 3408, 3409, 3410, 3411, 3412, 3413, 3414, 3415, 3416, 3417, 3418, 3419, 3420, 3421, 3422, 3423, 3424, 3425, 3426, 3427, 3428, 3429, 3430, 3431, 3432, 3433, 3434, 3435, 3436, 3437, 3438, 3439, 3440, 3441, 3442, 3443, 3444, 3445, 3446, 3447, 3448, 3449, 3450, 3451, 3452, 3453, 3454, 3455, 3456, 3457, 3458, 3459, 3460, 3461, 3462, 3463, 3464, 3465, 3466, 3467, 3468, 3469, 3470, 3471, 3472, 3473, 3474, 3475, 3476, 3477, 3478, 3479, 3480, 3481, 3482, 3483, 3484, 3485, 3486, 3487, 3488, 3489, 3490, 3491, 3492, 3493, 3494, 3495, 3496, 3497, 3498, 3499, 3500, 3501, 3502, 3503, 3504, 3505, 3506, 3507, 3508, 3509, 3510, 3511, 3512, 3513, 3514, 3515, 3516, 3517, 3518, 3519, 3520, 3521, 3522, 3523, 3524, 3525, 3526, 3527, 3528, 3529, 3530, 3531, 3532, 3533, 3534, 3535, 3536, 3537, 3538, 3539, 3540, 3541, 3542, 3543, 3544, 3545, 3546, 3547, 3548, 3549, 3550, 3551, 3552, 3553, 3554, 3555, 3556, 3557, 3558, 3559, 3560, 3561, 3562, 3563, 3564, 3565, 3566, 3567, 3568, 3569, 3570, 3571, 3572, 3573, 3574, 3575, 3576, 3577, 3578, 3579, 3580, 3581, 3582, 3583, 3584, 3585, 3586, 3587, 3588, 3589, 3590, 3591, 3592, 3593, 3594, 3595, 3596, 3597, 3598, 3599, 3600, 3601, 3602, 3603, 3604, 3605, 3606, 3607, 3608, 3609, 3610, 3611, 3612, 3613, 3614, 3615, 3616, 3617, 3618, 3619, 3620, 3621, 3622, 3623, 3624, 3625, 3626, 3627, 3628, 3629, 3630, 3631, 3632, 3633, 3634, 3635, 3636, 3637, 3638, 3639, 3640, 3641, 3642, 3643, 3644, 3645, 3646, 3647, 3648, 3649, 3650, 3651, 3652, 3653, 3654, 3655, 3656, 3657, 3658, 3659, 3660, 3661, 3662, 3663, 3664, 3665, 3666, 3667, 3668, 3669, 3670, 3671, 3672, 3673, 3674, 3675, 3676, 3677, 3678, 3679, 3680, 3681, 3682, 3683, 3684, 3685, 3686, 3687, 3688, 3689, 3690, 3691, 3692, 3693, 3694, 3695, 3696, 3697, 3698, 3699, 3700, 3701, 3702, 3703, 3704, 3705, 3706, 3707, 3708, 3709, 3710, 3711, 3712, 3713, 3714, 3715, 3716, 3717, 3718, 3719, 3720, 3721, 3722, 3723, 3724, 3725, 3726, 3727, 3728, 3729, 3730, 3731, 3732, 3733, 3734, 3735, 3736, 3737, 3738, 3739, 3740, 3741, 3742, 3743, 3744, 3745, 3746, 3747, 3748, 3749, 3750, 3751, 3752, 3753, 3754, 3755, 3756, 3757, 3758, 3759, 3760, 3761, 3762, 3763, 3764, 3765, 3766, 3767, 3768, 3769, 3770, 3771, 3772, 3773, 3774, 3775, 3776, 3777, 3778, 3779, 3780, 3781, 3782, 3783, 3784, 3785, 3786, 3787, 3788, 3789, 3790, 3791, 3792, 3793, 3794, 3795, 3796, 3797, 3798, 3799, 3800, 3801, 3802, 3803, 3804, 3805, 3806, 3807, 3808, 3809, 3810, 3811, 3812, 3813, 3814, 3815, 3816, 3817, 3818, 3819, 3820, 3821, 3822, 3823, 3824, 3825, 3826, 3827, 3828, 3829, 3830, 3831, 3832, 3833, 3834, 3835, 3

zeit der Genna-Fresken: Die Fresken in der Erlöserkirche von Kithara¹³ (um 1330) und in der Taxiarchenkirche von Desphine/Phokis¹⁴ (1332) und die Illustration in den Codd. Bodl. gr. Th. f. 1⁵ (1322/40) und Vallie. F 17⁶ (um 1330).

UNDATIERT

102 Episkope/Mylopotamos.

Kirche des hl. Ioannes⁷:

Abb. 101.

Pfingstszene bzw. verehrende Engel um ein Marienmedaillon in zwei Abschnitten (über dem Nordost- bzw. Südost-Eckraum) einer Kreuzkuppelkirche, sehr schlecht erhalten.

Die Art, wie die Bilder die Kuppelwölbungen füllen, die Würde, welche die „fein“ differenzierten Gestalten erfüllt, und ihr harmonisches, leuchtendes Kolorit (vor allem Rot, Blau, Violett und Braun) zeugen vom hohen Rang des Meisters. Ebenso die vor allem in den anmutigen Engelsgesichtern zu sehende ganz intensive, aber weiche Schatten abgestimmte Modellierung⁸ und die präzise Art, wie die kleinteiligen, eckigen Lichter auf den Apostelgewändern ausgeführt sind. Diese, welche die Oberfläche in harte, geometrisch begrenzte Lichtflächen (Dreiecke) auflösen, die jeweils nur teilweise locker mit Weiß ausgefüllt sind, wirken eher flächig als körperhaft, sind ein guter Beleg für die „klassizistische“ Erstarrungsphase paläologischer Gestaltungsfornen und berühren sich eng mit Entsprechungen in Handschriftenilluminationen der 1330er Jahre⁹.

Zeit: Um 1330/5 (die chronologische Anbindung der Fresken an den für das Jahr 1331 nachweisbaren orthodoxen Bischof Makarios¹⁰ hat viel für sich).

¹³ 1316: Studien: Apostel von links im linken Teil der Apostelkommunion (Cod. Vat. gr. 1, den Apostel ganz links ebd., Pl. 96,1, und den Apostel ganz rechts ebd., Pl. 96,2).

¹⁴ Nach Figur 78 f. in der Nachfolge der Milutinische, diese aber vergrößert, vgl. Abb. 59 (Hintergrundfelsen, Gewandlatten, erzählerisch-dramatische Tendenz).

¹⁵ M. 14: Spharakes II, Taf. 428 f. (vgl. Szene des Judasverrats, Johannes der Täufer in der Szene von Genna).

¹⁶ Spharakes II, Taf. 428 f. (vgl. Szene des Judasverrats, Johannes der Täufer in der Szene von Genna).

¹⁷ Ebd. 171: Lazarus, Fikura, Abb. 508 (Lukas; vgl. den Judas in der Szene des Judasverrats von Genna).

¹⁸ Arch. Deltion 29 Chron. (1963/4) 575 f.; BK 299 ff.; RbK IV, Sp. 1122.

¹⁹ Dasjenige Element in diesen Bildern, das in die Zukunft weist! Vgl. etwa die Bilder 2. Form: Hintergründe von Papatras, s. u. Nr. 110.

²⁰ Vgl. Cod. Vallie. F 17 (1330: Spharakes II, Abb. 434); cod. Meg. Lavra A 46 (1330: ebd., Abb. 435); cod. Patm. 81 (1335: Evangelist Matthäus, Buchthal, Paläologischer Stil, Fig. 13; Lukas, ebd., Fig. 18); cod. Athen. Mus. Byz. 157 (1330er-Jahre: ebd., Fig. 20).

²¹ BK 299 f. O.

103 Kephos/Kydonia,
Kirche des hl. Kyr Iannis¹¹.

Bilderschicht aus dieser Zeit gehören vor allem die Platytera der Heilgengestalten, wie der hl. Panteleimon, und vor allem die große Platytera der Jungfrau.

Zeit: und doch hoheitsvolle Gesichter, körperhaft modelliert. Paläologische Platytera beherrschen noch die gesamten Gewandoberflächen, aber in einer stark schematisierten, stellenweise gar nicht mehr verstandenen Manier (etwa der doppelte Faltenwinkel in Schienbeinhöhe bei jeder Figur); diese wirkt jedoch nicht grob, sondern leicht und „fein“. Parallelen finden sich in Handschriftenilluminationen um 1330¹².

Zeit: 1330-40¹³.

104 Latsida/Merabello,

Kirche der hl. Paraskeue¹⁴:

Große Gestalten von zarter Strenge. Weiche, fast üppige Gesichtsmodellierung bei dem Christus Emanuel und dem linken Engel in der Apsiswölbung.

Da nur sehr wenig erhalten (vor allem keine Gewänder), chronologisch nur schwer zu fixieren. Die Gesichtsmodellierung derjenigen im vorherigen Monument vergleichbar. Darum:

Zeit: Gegen 1340?

105 Kritsa/Merabello,

Kirche der Panagia i Kera, Nord „schiff“¹⁵:

Abb. 103, 104.

Die Bilder, Szenen eines Jüngsten Gerichts¹⁶, schließen stilistisch an die Fres-

¹¹ A. K. Orlandos. Δύο βυζαντινά μνημεία της διαρκούς Κρήτης. Orlandos, Arch. 8,1 (1955/6) 170 ff., Abb. 41-57; BK 238 ff.; RbK IV Sp. 1123 f.

¹² Cod. Lond., Add. 11.838 (1326), fol. 135^v (Spharakes II, Abb. 431), noch etwas weniger erstarrt als die Fresken. Cod. Patm. 81 (1335), fol. 238^v (Spharakes II, Abb. 444), gut vergleichbar. Cod. Petrop. gr. 235 A (1337? Aus Anchialos/Böotien: Spharakes I, 62), vor allem Spharakes II, Abb. 450, sehr gut zu vergleichen.

¹³ Etwas später der Ansatz von Orlandos a. a. O. 204: 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Im 15. Jahrhundert (BK 240) können andere Bilder dieser Kirche entstanden sein.

¹⁴ RbK IV, Sp. 1123.

¹⁵ Arch. Deltion 29 Chron. (1973/4) 938 f.; K. D. Kalokyres, βυζαντινά μνημεία της Κρήτης, KX 6 (1952) 213-270, Taf. 6-23, Plan: Abb. 7; Chatzedakes, Wandmalereien 62, 89; M. Mpompodakes, Panagia Kera. Athen o. J., Abb. 53-59; BK 110, 428 ff., Abb. 404, 406 f.; RbK IV, Sp. 1122 f.

¹⁶ Die Christus-Panagia-Gruppe am östlichen Durchgang zwischen Mittel- und Süd „schiff“ könnte auch vom Nord „schiff“-Meister stammen: Vgl. die Lichter auf dem Gewand Christi mit denjenigen auf dem Gewand des Pantokrators der Nordapsis, die Gesichtsmodel-

kon des Süd-schiff Zyklus derselben Kirche (s.o. Nr. 98) an; es ist sogar nicht auszuschließen, daß dessen Meister, auf einer späteren Entwicklungsstufe, hier ins Helle, Lockere gewendet. Am überzeugendsten ist diese Kunst, wo sie das Leichte zu gestalten hat (Paradiesesgarten). Die Figuren, welche jegliche massige Schwere verloren haben, bewegen sich ganz frei. Aller linearen Starrheit sind die lichten Farben aufgetragen. Großzügig wirken die Gewanddrapierungen. Schwungvolle, weitgestreckte Faltenbündel; retrospektive Details aus dem Repertoire des „Zweiten Paläologenstils“ treten nur noch als Einsprengsel dazwischen auf, sind jedoch in Abmessung und Grad der Vereinfachung den neuen Großströmungen angeglichen und dadurch mit ihnen nahtlos zu einem Ganzen gefügt.

An den Bildern zweier Handschriften läßt sich ein vergleichbares Verhältnis alter und neuer Gestaltungselemente beobachten (Cod. Vindob. theol. gr. 300. aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts¹⁸; Cod. Mosc. gr. 407. aus der Mitte des 14. Jahrhunderts¹⁹), während diejenigen im Cod. Patm. 81 (1335) beide noch deutlich auseinanderhalten²⁰, im ganzen überhaupt noch starrer und weniger schwungvoll gerundet wirken.

Diese Bilder weisen schon entschieden auf die folgende Stilstufe hin.
Zeit: Gegen 1340.

X DIE PALÄOLOGISCHE MALEREI KRETAS IM 2. DRITTEL DES 14. JAHRHUNDERTS

Nicht überall in der Forschung genießt diejenige Phase der paläologischen Malerei, welche auf den „Zweiten Paläologenstil“ folgt, ein hohes Ansehen. Demus¹ spricht von einer „Krise“, die nach dem vorhergehenden „robusten Klassizismus“ im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts die Entwicklung der byzantinischen Malerei beherrschte. Er konstatiert eine Zweiteilung in den Stil Tendenzen: zum einen eine Art byzantinisches „Rokoko“, welches den Stil der Fethiyemosaiken fortsetzt, eine allmählich in „Barock“ wandle und in den neuen Stil der zweiten Jahrhunderthälfte „erregter Expressionismus“ einmünde; zum anderen der Versuch, den Stil der Chorakirche zu konservieren, eine traditionsverhaftete, sterile Kunst, die um die Jahrhundertmitte, vollkommen versteinert, „wahrscheinlich“ ihr Ende finde². Ein günstigeres, weitaus differenzierteres Bild entwirft Đurić³, bezogen zwar zunächst auf die in Jugoslawien erhaltenen Monumente, jedoch an vielen Stellen erfolgreich um den Nachweis bemüht, daß in deren Fresken sich überregionale, von den großen Zentren (Konstantinopel, Thessalonike) ausgehende stilistische Strömungen widerspiegeln⁴. Neben einem durchgängig zu beobachtenden Entwicklungsstrang, der die Lösungen der ersten Jahrhunderthälfte fortführe⁵ („Akademismus“), registriert er – grob aufgezählt – völlig antiklassisch ausgerichtete Monumente, deren Streben auf Ausdruck gerichtet sei⁶, eine „barocke Etappe“ (kräftige Kontraste, Modellierung, ungestümes Temperament)⁷, sowie ein lyrisch gestimmtes, aufs höchste verfeinertes „Rokoko“⁸. Seine Darstellung erweist sich

¹ O. Demus, The Style of the Kariye Djami and Its Place in the Development of Palaeologan Art; in: Underwood, Kariye IV, 152 ff.

² Demus führt als Beispiele für die erste Stil Tendenz das Oxforder Menologion Bodl. theol. f. 1, die Dodekaorton-Mosaiken in Florenz und die Verkündigungssikone im Victoria- u. Albertmuseum an, für die zweite die Demetriuskirche von Peć, Dečani, die Codices Sinait. gr. 152, Patm. 81.

Đurić 77 ff.

³ Dabei sei die Kunst Ohrids für die fortschrittlichsten Strömungen der Kunst von Byzanz offener als das konservative Serbien (Đurić 100).

⁴ Beispiele: Dečani, Demetriuskirche in Peć u.a. Đurić gewinnt diesem Akademismus, dem er durchgängig Kontakt mit der konstantinopolitanischen Kunst bescheinigt (Đurić 86), durchaus auch positive, neue Züge ab (ebd.).

⁵ Es handelt sich um Monumente, in denen mönchische Ideale ihre Verwirklichung fanden: Lesnovo u.a.

⁶ Beispiele: Psaca, Rečani.

⁷ Beispiele: Narthex der Sophienkirche von Ohrid (Maler Ioannes Theorianos), Mateić, Chöre der Apostelkirche von Peć. Zaum (ausgemalt wohl von einem Künstler aus Thessa-

lorung (Augenpartie) hier und dort, die Palmettenornamentik im Nimbus Christi – denjenigen rechts der Nondapsis.

¹⁸ Vgl. etwa Mporinoudakes, op.cit., Abb. 47 (Süd: Joseph) mit Abb. 55 (Nord: Engel). Abb. 50 (Süd: Joseph) mit Abb. 59 (Nord: Petrus).

¹⁹ Lazarov, Pictura, Abb. 506 f.

²⁰ Ebd., Abb. 509–517.

²¹ Vgl. z.B. Nr. 238: Johannes, Spatharakis II, Abb. 444) mit den thronenden Vätern des jüngsten Gerichts, S. 16 (Matthaus; ebd., Abb. 441) mit den thronenden Aposteln des jüngsten Gerichts.

als sehr fruchtbar für die Erschließung der kretischen Malerei dieser Zeit⁹. Von seiner Beobachtungen lassen sich nämlich an ihr wiederfinden Parallelen die weiterhin unverminderte Strahlkraft der künstlerischen Zentren, wie es sich in Jugoslawien annimmt¹⁰, auch für Kreta bestätigen.

Ähnlich wie dort, war auch hier diese Epoche künstlerisch ungenügend produktiv. Schon die große Zahl der ihr zuzurechnenden Monumente zeigt das, ebenso ihre oft sehr ansprechende Qualität: Die kretische Kunst könnte (wie die jugoslawische) wohl dazu beitragen, über das Konstatieren einer „Krise“¹¹ hinauszukommen, wenn es um ein tieferes Verständnis der byzantinischen Malerei dieser Zeit geht.

Gesamtmerkmal dieser Stilphase scheint ein entschiedenes Übergewicht der Form über den Ausdruck zu sein: Die Körper schließen sich stärker zu einer Einheit zusammen, die weniger durch voluminöse Fülle gekennzeichnet ist als vielmehr durch eine deutlich markierte Außenfläche, welche sie gegeneinander und gegen den Raum abschließt. Das Spiel der Lichter (im Sinne des „Zweiten Paläostils“) ist auf ihr – abgesehen von gelegentlichen peripheren Rudimenten – verschwunden. schlichtere, großzügigere Faltsysteme treten – wenn überhaupt – an seine Stelle (häufig durchgängige Längsfalten, bei denen gerne ein scharfer Grenz beleuchtete und beschattete Seite trennt; und am unteren Teil der Untergewände immer wieder „Faltenplatten“: beleuchtete breite Längsstreifen, getrennt durch sie unterscheidende dunkle Furchen¹²). Nicht selten hat diese Außenfläche etwas metallisch-Hartes, ja Kühles; auf manchen Körperpartien (vor allem den Oberschenkeln) spiegelt sich dazu noch gerne das Licht, was den Eindruck einer glatten Grenzfläche unterstreicht (manchmal noch betont durch quer dazu verlaufend glänzlich tieflöse „Faltenstreifen“). Was an den Körpern insgesamt zu beobachten ist, gilt auch für die Köpfe der Figuren. Auch sie schließen sich deutlich zu einer vielfach glatten, Einheit zusammen; anfänglich noch auftretende Grunskheiten der Frühe vorübergehender Kunstübung, verschwinden auf den Gesichtern, mit wenigen Ausnahmen, gänzlich und machen einer sehr subtilen, zart abstuften Modulation allein in Braun- und Ockertönen Platz. Mimik, Gestik und Bewegung dieser Gestalten sind in der Regel sehr zurückhaltend, alles Dramatische, An-

anderer Monumente als derjenige von Demna
Sehr viele Einschübe...

Sehr viele Momente als derjenige von Demis
späteren Paläontologen interessiert, nicht vor Lazarev (Pittura) sieht mit der von
für die Zeit um 1350 konstatierten Wende vom malerischen zum linearen Stil verbunden
sich etwas Richtiges, bleibt aber doch viel zu summarisch.

$$112 \quad \Delta_{112} = \Delta_{111} - \Delta_{110}$$

Ans: 1

An untergewandnäher Stelle findet sich so ein Drapierungsmuster auch schon in den Bahnen der Chasmodoch (z. B. Underwood, Karive III, Taf. 355) unterste Gewandpartien.

schwunden und hat allenfalls zarten seelischen Bezügen
Figuren Platz gemacht. Die Landschaftsformen in den Bildhinter-
grund alles Bizarre: die Berge bekommen große, schlichte Formen, die
klar nach außen abgrenzen. Nicht anders ist es bei den Archi-
tekturformen: ihnen fehlt nun jede Überladenheit und Schwere, sie werden zu
„Flächen gesehen“, als Flächen gesehen, die – je nachdem – in Schatten
stecken oder hell werden. Dezentere Zurückhaltung kennzeichnet auch das Kolorit. Grellheit
ist vermieden, vielfach dominieren aparte Zwischentöne.

Schrittweise und nicht ist dieses Gesamtbild in jedem Monument sehr verschieden vorzufinden. Darüber hinaus läßt sich auch eine gewisse Entwicklung über die drei, vier Jahrzehnte (ca. 1335-1365/70) dieser Stilphase ausmachen, die sich als zunehmende Differenzierung, ähnlich dem von Duric entworfenen Bild (s.o.) verstehen läßt. Während eines frühen Abschnitts (bis ca. 1345) kommt sich der neue Stil: Tendenzen der vorausgehenden Phase wirken noch weiter (z.B. ist in einigen Monumenten noch eine gewisse Dramatik zu verspüren, das Kolorit kann noch kräftige, klare Farben aufweisen; die Gesichter sind nicht selten mit harten Grünschatten modelliert), andererseits ist eine neue Organisation der Bilder nicht zu übersehen, die auf Klarheit und Ausgewogenheit der Komposition hinzielt; Figuren und Hintergründe werden schon zumeist in der oben beschriebenen Weise schlichter gestaltet. Insgesamt ließe sich der Stil dieser frühen formativen Phase als „klassisch“ bezeichnen (und außerkretische Parallelen und zumeist derart etikettiert worden). Dies gilt grundsätzlich auch für die Malereien des nächsten Stilabschnittes (ca. 1345-1355): Die klassische Grundhaltung findet in ihnen sogar erst ihre volle Ausprägung, und manches Werk (z.B. Krustas Malles Meister 2 in Limnes) möchte man geradezu als Musterexemplar für die gesamte Stilepoche herausstellen. Dem genaueren Blick offenbaren sich freilich Unterschiede. Neben der mehr runden, schlichten Klassizität im engen Sinn des Worts (Malles) findet sich auch die eher flache, aparte Variante (Krustas) ebenso wie die glatte, elegante Version des Stils (Lambiotes, Anogeia), es gibt Fresken, in denen die Form gefroren, erstarrt erscheint (Thronos), in anderen wirkt sie eher weich und mild (Topolia) oder zierlich-verspielt (Gerakari). Ansätze zu diesen verschiedenen Ausprägungen des Stils finden sich schon hie und da im Jahrzehnt zuvor, es ist auch mit regionalen Traditionen zu rechnen¹³, welche diese Ansätze fortführten. Sie entfalten Möglichkeiten, die alle in dem einen Stilideal der Zeit enthalten sind;¹⁴ und für die Etikettierungen wie z.B. „Rokoko“ eine erste ungefähr

Ganz besonders deutlich ist eine solche im westlichen Mittelkreta (Eparchien Mylopota-
nos, Amari, Hagios Basileios) zu registrieren; ihre Wurzeln könnten bis in die Zeit des
frühen 14. Jahrhunderts zurückreichen (Genna 1329, Episkope; s.o. Nr. 101, 102).
Somit man einmal eventuell von ein paar Freskenzyklen (Xydas, Meister I in Limnes) ab,

Charakterisierung, aber nicht mehr, darstellen mögen (auf die Länge verhaun zu
sogar eine tiefere Erkenntnis, indem sie einen genaueren, differenzierteren Blick
verhindern). Dieser Entfaltungsvorgang setzt sich in einem dritten Stil-
en 1355-1365/70 fort, die verschiedenen Wege entfernen sich stärker vonei-
der. Das Zarte wird weiter verfeinert (Kritsa, Konstantuskirche, Spät-Byzanz
2 von Diskurrit, manierierte, höchst persönliche Lösungen gibt es ebenso, Spät-
Apodikt wie „lyrische“ Dezenz (Hagia Irene) oder die Fortsetzung der schlichten,
„klassischen“ Manier (Papagiannados). Vor allem aber ist jetzt auch nicht mehr
(Blithias, Palaia Rumata, Butas u.a.) ein Absinken des Stils ins Vulgare-Populäre
zu festzustellen, er wird dabei veräußerlicht, vergrößert, verwässert, verflacht
formlose „Erzählen“, lost sich auf. Alles Zeichen dafür, daß ein Endpunkt erreicht
ist. Platz für eine neue Wendung in der Geschichte der byzantinischen Malerei
Kretas (wohei freilich der neue Stil in manchem Zug sehr wohl den alten byzantinischen

WICHTIGE MONUMENTE
AUS DEM FORMATIVEN ABSCHNITT DER STILPHASE
DATIERT

106 Kreta/Selino,
Kirche des hl. Ioannes, 1343 (oder 1346)¹;
Abb. 105

Frühester sicherer Beleg des Paläologenstils überhaupt in der hochkonser-
vativen Südwestecke Kretas (wo bis dahin J. Pagomenos und sein Umkreis tonan-
gebend waren s.o. S. 95 ff.). Die wenigen Reste zeigen z.T. für ihre Entstehungs-
zeit schon Veraltetes (vgl. vor allem den Christus der Anastasisszene mit dem
Evangelisten Lukas im Cod. Vallic. F 17, fol. 17^{v2} [ca. 1330] und noch mehr mit
dem Johannes der Szene „Johannes und Prochoros“ im Cod. Patr. 81, fol. 238^{v3}
[1335]); auf der Höhe der Zeit sind jedoch die Köpfe, vor allem der klassisch-
heiligensvolle, formal völlig „gebändigte“ der Panagia in der Apsidswölbung: Große,
glatte Gesichtsfächen, kräftig modelliert, am Rand mit schmalen grünem Schat-
tenstreifen (Parallelen: Köpfe der Drei Jünglinge im Feuerofen im Cod. Mosc. gr.
407, fol. 500^{v4} [Lazarev, Pittura 371: 1340/50], der Kaiserin Jelena in Lesnovo²
[1347/8] und - vollständig, bis ins Detail, parallel - von jugendlichen Gestalten in
der Demetrioskirche in Pet³ [ca. 1345]).

UNDATIERT

107 Xydas/Pedias,
Kirche des hl. Nikolaos⁴;
Abb. 106

Die vorausgehende Stilstufe ist hier mit vielen Formeln noch präsent, je-
doch aufs höchste vergrößert und in völliger Disintegration begriffen, der jedoch
Ausdruckswerte abgewonnen werden: Harter, expressiver Stil, der Dramatik nicht
vermeidet (s. Szene des Judasverrats⁵). Kräftige, dunkle Farben dominieren (Vio-
lett, Purpur, Blau, Grün, Grau, Ocker). Fest und geschlossen modellierte Gesichter

¹ Lass. 1970, 140 ff., Abb. 170 f.; BK 208; RbK IV, Sp. 1137.

² Lazarev, Pittura, Abb. 508.

³ Spatharakis II, Abb. 444 (vgl. die Bauchpartie, den Querschnitt um den Körper, die Schenkel).

⁴ Lazarev, Pittura, Abb. 514.

⁵ Daris, Abb. 63.

⁶ Ebd., Abb. 54, Taf. XXXV.

⁷ Chatzedakes, Wandmalereien 67, Taf. 3.1, RbK IV, Sp. 1127.

⁸ Chatzedakes a O.

die von harter Expressivität gekennzeichnet sind; aber selbst in ihnen ist dieses Stilelement in gewisser Weise abwesend.

(intensive grüne Schatten; Gewanddrapierungen im „neuen Stil“ (Fallenstreifen und -platten; s. etwa die Figur des Judas in der Prodrosia-Szene) und vor allem die stilistische Gesamthaltung zeigen schon die neue Stilphase. Streifen nach formaler Bändigung, Beruhigung (hier durch Erstarrung, wie gefrorenen Bewegungen).

Parallelen der 1330er/40er-Jahre (Cod. Patm. gr. 81⁹ [1335, Erbsenkirche in Kudeviste¹⁰ [ca. 1330], Lesnovo¹¹ [1347/8], Krustas, Merabello¹² [daselbe Jahr, s.u. Nr. 115]).

Zeit: Um 1340.

108 Doraki/Monophotsi,

Kirche der Panagia¹³.

Abb. 107.

Noch schwere Körper, entschieden einheitlich modelliert (Crucifixus der Kreuzigungsszene), Gewänder teilweise stark zerfurcht, wie aus Holz geschnitten (Beispiel: Johannes der Kreuzigungsszene), teilweise großzügig vereinfacht und geschlossen (Beispiel: einige Himmelfahrtsapostel). Erregte Bewegungen sind nicht vermieden (Himmelfahrtsapostel). Qualitätvolle Kunst, die noch sehr lebendig wirkt, die Entwicklung der neuen Stilphase steht noch an ihrem Anfang. Die Bilder von Krustas [1347/8; s.u. Nr. 115] wirken geschlossener, flacher, diejenige von Males [ca. 1350, s.u. Nr. 118] schlichter und stiller).

Zeit: Um 1340.

109 Kloster Kera, Pedias.

Katholikon, Fresken im Altarium¹⁴.

Abb. 108, 109, 110.

Zentraler, äußerst qualitätvoller Beleg für die formative Phase der Stilphase, in den frühen 70er-Jahren unseres Jahrhunderts entdeckt. Noch nicht völlig ausgeglichener, ausgereifter Stil (flächige stehen z.B. neben körperhaften, kurz- und langschwungvolle neben sperrig geometrisierten Gestaltungen); das bedeutet aber auch Lebendigkeit, gegenüber der nach außen abgeschlossenen Formalisierung späterer

⁹ Vgl. die Gestaltung der Gewänder und Gesichter etwa auf fol. 238^v (Spatharakos II. Abb. 144). Früheres: Fragen der Kreuzigungsszene in Xydias.

¹⁰ Vgl. die Gewanddrapierung (Đurić, Abb. 59).

¹¹ Vgl. die Härte und Sperrigkeit des Stils hier wie dort, auch gelegentliche Details (Gesicht der Haare).

¹² Prinzipiell, auch in Details, gut vergleichbar, aber kraftloser, feiner, flacher, während die Gestalten in Xydias noch etwas körperhafter wirken.

¹³ Kik. IV, Sp. 1129.

¹⁴ Art. I. Delmon 26 Chron. (1971) 328, Taf. 544 a, 3. und 27 Chron. (1972) 600f., 602f. (s. 622, 624) und 28 Chron. (1973) 602, Taf. 569.3, 570, BK 414 ff., Abb. 390f.; Rbk. IV, Sp. 1288.

B. Krustas, s.u. Nr. 115). Reste des „Zweiten Paläologenstils“ sind an Stellen unübersehbar (z.B. Gewand Joachims in der Szene „Erkündigung“, in der Szene „Anna und Joachim an der Goldenen Pforte“), der Fresken von Genna (1329; s.o. Nr. 101) und des Nereidenschiffs in der Kirche von Kritsa (s.o. Nr. 105) scheint an manchen Stellen fortgeführt zu werden.

Was aber das spezifische Wesen dieser Fresken ausmacht, ist erst in der neueren Spätkunst denkbar. Die schleierhafte Feinheit von Gewändern (Trageengel der Himmelfahrt) ist für sie ebenso bezeichnend wie die fast lyrische Verhaltensweise in den licht- und luftdurchfluteten Szenen aus dem Marienleben, die neben dem äußeren auch einen seelischen Raum zwischen den Figuren öffnen (z.B. in der Szene der zurückgewiesenen Gaben); die klassische Gestaltung der Maria der Verkündigungsszene (Säulenbau, kühl-reservierte Pose) gehört ebenso dazu wie das matt schimmernde, exquisite Kolorit (vor allem: Rostrot, Karmin, Blaugrau, Violettgrün, Graugrün, Grau, Olive, Cremeweiß).

Neben gelegentlichen Anklängen an Parallelen, die in der Kirche der Gottesmutter von Peć (kurz vor 1337) vorliegen (Gewandmodellierung; Kopf und Gesichtstypus¹⁵; Schrifttypus), fallen eine große Zahl z.T. sehr enger, ja identischer Gestaltungen in der Demetriuskirche von Peć (ca. 1345) auf: Gewänder¹⁷, Köpfe und Gesichter¹⁸, Hintergrundberge¹⁹. Ähnlichkeiten gibt es auch zu Lösungen in Bildern des Cod. Mosc. gr. 407²⁰ (Lazarev, Pittura 371: 1340/50).

Zeit: Um 1340.

¹⁵ Vgl. in beiden Freskenzyklen (Kera - Krustas) etwa die Gestaltung der Hintergrundgebäude und -berge und der Gesichter (in Kera setzen sie sich noch deutlich aus hellen und dunklen Partien zusammen; Grünschaten fehlen freilich).

¹⁶ Bei einigen Figuren identisch: Völlig runder Kopf, Kinn- und Stirnpartie nur schwach ausgeprägt (vgl. die Annen in der Szene „Die Jungfrau als Nährerin der Armen“ [Petković II, Taf. XCIII] mit den Trageengeln der Himmelfahrtsszene in Kera), bzw. glattes Gesichtsoval, Augenhöhlen (vgl. die hl. Daniel und Demetrios [ebd. Taf. CI] mit dem heiligen Diakon unter dem Gabriel der Verkündigung in Kera).

¹⁷ Vgl. in Peć den hl. Demetrios (Đurić, Abb. 54) mit den Aposteln und dem Weiseengel der Himmelfahrt in Kera, in Peć Mädchen in der Szene der Mariengeburt (ebd. Taf. XXXV) mit den beiden Hirten in der Szene „Erkündigung“ (Lazarev, Pittura 371) in Kera.

¹⁸ Vgl. in Peć die Mädchen in der Szene der Mariengeburt (ebd. Taf. XXXV) mit den Trageengeln der Himmelfahrt, den Gestalten in der Szene „Gebet der hl. Anna“ und „Anna und Joachim an der Goldenen Pforte“ (dort: Kopf des Mädchens rechts - Peć Kopf der Vasenträgerin identisch).

¹⁹ Vgl. Petković II, Abb. XCI mit der Himmelfahrtsszene in Kera.

²⁰ Vgl. dort fol. 502^v (Prophet Habakuk; Lazarev, Pittura, Abb. 510) mit den Trageengeln der Himmelfahrt in Kera (Gesicht, Hände; Faltendrapierung; vgl. vor allem den rechten Trageengel), fol. 401^v (Maria in der Szene der Heimsuchung; ebd., Abb. 515) mit dem Gabriel der Verkündigung in Kera.

Bedeutender, zu einem großen Teil erhaltener Freskenzyklus hoher Qualität in einer ehemaligen Klosterkirche, der ebenfalls für die formative Phase der Süd-Stilstufe kennzeichnend ist; diese ist dabei in manchem konträr zum vorhergehenden Monument ausgeprägt (eine Vorform zu „Rokoko“ dort, eine solche zu „Barock“ hier):

Schwere Körper mit stark betontem Volumen treten miteinander und mit dem Hintergrund in eine dynamische Spannung, beginnen damit aber mit der Überwindung voneinander und vom Raum (z.B. Szenen der Frauen am Grab Joseph von Arimathia vor Pilatus). Gestik und Bewegung besitzen dramatische Lebendigkeit, die sich auch in den Gesichtern widerspiegelt (die schweren Körper durch ausgeprägten Hell-/Dunkel-Modellierung [teilweise deutliche Grünschattenspielen stellenweise einen erstaunlichen physiognomischen Realismus auf, Apokalypse, kummende, tiefe, lastende Schatten, auch als Schlagschatten ausgebildet, auch auf ihnen [s. vor allem die großartigen Wandheiligen]).

Auf den Gewändern sind kaum Reste des „Zweiten Paläologenstils“ anzusehen. Die Lichten sind zu leicht und locker hingeworfenen, nur noch wenige Punkte markierenden Abbreiviaturen geworden - die Körper runden sich dadurch betont zur Einheit. Kräftige, satt glühende Farben (darunter vor allem ein bestechendes Rot) verstärken den Ausdruck des ernstesten, energischen Pathos, der über allem liegt. Alle diese Gestaltungselemente - Proportionierung und Modellierung der Körper, ihr Bezug zum Raum, ihre Gestik, das Kolorit - zielen auf eine dramatische Expressivität.

Ihre ungeheure innere Lebendigkeit verbindet diese Bilder noch stark mit der vorausgehenden Stilstufe; im gestalterischen Detail ist aber schon das Neue anwesend: in einer ganz persönlichen, eigenwilligen Ausformung²². Ein Darlegungssatz muß von dieser Zwischenstellung des Werks ausgehen. Vergleiche mit Fresken des frühen 14. Jahrhunderts (Euthymioskapelle von Thessalonike²³; 1363; Hodegetriakirche von Spilios-Enchoria²⁴ [1311]) sind unergiebig; ein Ansatz²⁵ 1440²⁶ wird dagegen von manchen Parallelen mit der Malerei dieser Zeit bestätigt.

²¹ Chatzedakos: Wandmalereien 65-87 ff., Taf. 3.3; 4.2; ders.: *Rapports entre la peinture* in: *La peinture en Grèce au XIV^e siècle*, Act. 8. Byz. Congr. Saloniki 1953, 197 ff., Taf. 2.9, 10b, 11, 12a, 13b. BK 113 ff., 408 ff., Abb. 65, 382. RbK IV, Sp. 1121 f.

²² Gewisse kleine Nuancen, auch der Qualität, deuten darauf hin, daß der Maler Gebot hatte.

²³ Chatzedakos a.O.

²⁴ BK 114.

²⁵ So auch anderswo, s. u. (vgl. Anm. 23), Chatzedakos a.O.

Köpfe erinnern immer wieder, bis ins Detail, an Gestaltungen im Codex Bezae Cantabrigiae (Lazarev, Pittura 371, 1340/50) und in der Demetriuskirche von Thessalonike (ebd., Taf. 113).

Um 1340
111 *Mylopotamos*,
*Georgios*²⁸

Gelegte, harmonische Bildkompositionen, in denen die Figuren klare Akzente setzen: Helles, kräftiges Kolorit (vor allem Rot, Ocker, Braun, Blau). Bei den Hintergrundgebäuden scharfe Scheidung von Hell- und Dunkelfeldern; sperrig-spatz aneinandergeschobene Flächen bilden Berge. Die Körper sind gelegentlich (z.B. Himmelfahrtssapostel) sehr füllig, ihre Gesichter sehr körperhaft modelliert, eine Einheit der Gestaltung ist aber nicht voll erreicht (die Farbe spielt noch eine große Rolle: kräftige grüne oder braune Schatten; gelegentlich [Joseph, Simeon in der Hypapante-Szene] Auflösung der Gesichter [Kringel auf den Wangen] wie bei Bildern des frühen 14. Jahrhunderts²⁹). Auf den Gewändern noch hart gewordene Relikte des „Zweiten Paläologenstils“; vor allem aber kräftige, scharfkantig gegen einander abgesetzte Faltenzüge vorherrschend; das Formenrepertoire der neuen Stilphase (Faltenplatten, -streifen) ist vorhanden.

Enge Parallelen, in der stilistischen Gesamttenndenz und in Details, bestehen zu Bildern in den Codices Sinait. gr. 152³⁰ (1346) und Mosc. gr. 407³¹ (1340-1350; Lazarev, Pittura 371) und in der Demetriuskirche von Pef³² (ca. 1345).

Gegenüber den Fresken der beiden vorausgehenden Monumente wirken diese Bilder verhärtet, im Detail schematisiert-geformt, gegenüber denen von Krustas

²⁸ Vgl. dort vor allem fol. 502^o (Habakuk; Lazarev, Pittura, Abb. 510) mit Engelsköpfen in der Koimesisszene (und vielen anderen jugendlichen Köpfen) von Potamios (Einheit der großartig flächigen Modellierung; Verteilung von Licht und Schatten; Lichtpunkte an Kinn, Nasenspitze, Backenknochen; Augen-, Nasen-, Mundpartie, Schlagschatten am Hals; schwarze Augenpunkte).

²⁹ Vgl. dort etwa die jungen Gesichter in der Szene der Mariengeburt (Đurić, Taf. XXXV) mit solchen in Potamios (vor allem der weiblichen Wandheiligen: Haare, Nase, Mund, Kinn, Augenpartie [identisch]).

³⁰ BK, Abb. 72 (mit falscher Bildlegende); RbK IV, Sp. 1131 f. (dort noch unter dem Patronatium des hl. Demetrios geführt).

³¹ Z.B. im Süd„schiff“ der Panagia i Kera von Kritsa (s.o. Nr. 98).

³² Vgl. dort fol. 389^o (Gestalt Christi; Spatharakas II, Abb. 460) mit den Gestalten der Hypapante-Szene, den Himmelfahrtssaposteln und dem Gabriel der Verkündigung in Margarites bezüglich der Gewandstrukturierung.

³³ Vgl. dort fol. 388^o, 502^o (Lazarev, Pittura, Abb. 509 f.) mit den Gestalten der Hypapante-Szene, fol. 489^o (ebd., Abb. 517) mit dem Verkündigungs-Gabriel in Margarites (Gewandgestaltung).

³⁴ Vgl. Đurić, Abb. 54, mit den Gestalten der Hypapante-Szene (Gewänder), ebd., Taf. XXXV, mit den Engelsköpfen der Himmelfahrt in Margarites.

1347/9: s.u. Nr. 115 jedoch lehnhaft, frisch-zupackend, viel farbenfroher und stischer (es fehlt deren kühle, nach außen abschließende Distanzierung).
Zeit: Frühe 1340er-Jahre?

112 Pyrgos/Monophatsi.

Kirche des hl. Konstantinos, Westjoch³³:

Nur noch sehr geringe Reste erhalten, vor allem der obere Teil einer Epithorasszene

Bei Architekturen und Bergen scharfe, extreme Scheidung zwischen beleuchteten und im Schatten liegenden Partien, wie im vorigen Monument. Vereinfachte Gesichtsmodellierung. Haare und Bärte mit ornamentalisierender Tendenz gestaltet

Zeit: Frühe 1340er-Jahre?

113 Platania, Amari,

Kathedr. der Panagia³⁴

Abb. 115

Liebenswürdige Bilder, vor allem der Erzengel Michael und zwei heilige Äster an der Nordwand:

Große Freude zeigt der Maler am reichen, kostbaren Schmuck (die besten Reiter wirken wie junge Märchenritter), der die Oberfläche glitzernd betont (z.B. Gesichter sind einerseits sehr weich modelliert (Wangen, Kinn, Hals: grüne Schatten), weisen andererseits jedoch Harten in der Detailgestaltung auf (Augen, Nase, Mund). Sehr lebendige, differenzierte Physiognomien zeigen sich in den Köpfen der Gewaltheiliger (deren Gestaltung prinzipiell wie bei den Wandbildern aussieht, Neigung zu Ornamentalisierung von Haar und Bart). Bei den Gebäuden ist eine deutliche, wenn auch nicht stark betonte Differenzierung von Licht- und Schattenpartien spürbar

Auch hier Parallelen zu Bildern in der Demetriuskirche von Peć (ca. 1345), vor allem bei den jungen Köpfen³⁵. Bezüge bestehen auch zu anderen Monumenten in Kreta: Margarites (s.u. Nr. 111), Lambiotes, Malles³⁶, Johanneskirche vor Anogeia³⁷ (s.u. Nr. 125, 118, 126)

Zeit: Um 1345?

³³ BK 376, RbK IV, Sp. 1129

³⁴ Kallikratis, Abb. BW 69, 78, C 24, RbK IV, Sp. 1133f.

³⁵ Durr, Taf. XXXV

³⁶ Vgl. vor allem die Köpfe des dortigen „König“-frieses weiblicher Heiliger mit Frauenköpfen in den Gewaltheiligern vor Platania

³⁷ sehr rahmenstarker Maler, dessen Bilder jedoch glatt und hart, ja gelegentlich sogar ausdruckslos gegenüber denen von Platania erscheinen.

Entwicklung des Stils besonders aufschlußreiches Monument. Bild eines konservativen Handwerkers, der zugleich konservativ und progressiv erscheint. Der „Schwere Stil“ noch nicht ganz vergessen (z.B. Engel der Gewaltheiliger noch Rudimente des „Zweiten Paläologenstils“ sind zu beobachten, die setzen seine Gestaltungen Vorlagen voraus, zu denen Bilder in der Demetriuskirche von Peć³⁹ (ca. 1345), ja auch schon in Dečani⁴⁰ (1345/8) Parallelen darstellen wobei diese Vorbilder aufs äußerste vergrößert sind. Eine große Rolle spielt die Farbe, weiche, lichte Töne. Diese Bilder sind auf dem Weg zur schlichten, einfachen Form schon weit fortgeschritten.

Zeit: Spätere 1340er-Jahre?

³⁸ Laas, 1969, 470f.; RbK IV, Sp. 1138.

³⁹ Vgl. die Gesichter.

⁴⁰ Vgl. z.B. das Gewand des Petrus der Metamorphosis-Szene mit demjenigen der Figur ganz links in der Szene der Bekehrung des Paulus in Dečani (Durr, Taf. XXXVI)

WICHTIGE MONUMENTE AUS DEM
REIF AUSGEPRAGTEN ABSCHNITT DER STILPHASE
DATIERT

115 *Krustas/Merabello.*

Kirche des hl. Ioannes, 1947/8¹.

Abb. 117 117

Gesamteindruck dieser wertvollen, gut erhaltenen Fresken: Heitere Ruhe. Alles Laute, Aufgeregte ist eliminiert, zugunsten einer dezenten, fast kühlen Zurückhaltung in den Bewegungen ebenso wie im Kolorit (helle, aber nicht aufdringliche Töne: vor allem Grau, Oliv, Ocker, Karmin, Rosa und Violett). Gelegentlich Neigung zur lieblichen Idylle (z.B. die Geburtszene) und zarten Schönheit, auch in der Gebärde (z.B. die Szene der Frauen am Grabe). Auf den Gewändern furchen Faltenkurven nicht mehr das Körpervolumen, sondern überziehen es als dunkle, weiß gesäumte Streifen („Faltenstreifen“; z.B. Trageengel der Himmelfahrt), viele Gewänder (z.B. Christus in der Szene der Lazaruserweckung) tragen nur noch wenige schlichte, scharfkantig-glatte Falten. Farben und Details der Gesichtsmodellierung bleiben ähnlich leicht an der gewölbten Oberfläche (z.B. hl. Johannes Theologos, Köpfe der Himmelfahrtszene), bei den Haaren und Bärten fällt eine ornamentale Auflösung in scharf voneinander abgesetzte, weiß gerandete Kringelstrukturen auf (z.B. Einwohner Jerusalems in der Baiophorosszene). Die Hintergrundberge einfache, würfelförmliche, nach unten sanft ausschwingende Körper mit weiß markierten Kanten; klare, leichte Formen auch bei den Architekturkulissen, wo beleuchtete und im Schatten liegende Flächen scharf geschieden sind.

Zahlreiche Parallelen zeigen, daß diese Kunst sich völlig auf der Höhe der Zeit befindet: Für die Gewandstrukturierung vgl. Cod. Sinait. gr. 152 (1346), fol. 389^{v2}, Cod. Mosc. gr. 407 (1340-50: Lazarev, *Pittura* 371), fol. 388^v, 502^v, 489^{v3}, den hl. Damian (z.B.) in der Weißen Kirche von Karan⁴ (1340/2), Scherge und Joseph von Arimathia in der Szene der Kreuztragung und vielfach sonst in Lesnovo⁵ (1347/8), viele Beispiele, etwa in der Szene „Bekehrung des Paulus“, in Dečani⁶

¹ Arch. Deltion 24 Chron. (1969) 439 f., Taf. 446; BK 436 ff., Abb. 120 f., 412; RbK IV Sp. 1125.

² Spatharakes II, Abb. 460.

³ Lazarev, *Pittura*, Abb. 509, 510 (Faltengrate), 517 (Faltenstreifen).

⁴ Petković II, Taf. CXV.

⁵ Millet-Frolow III, Abb. 22.

⁶ Đurić, Taf. XXXVI (die Gestaltungen in Krustas sind runder, weicher als diejenigen in Dečani).

(1345/8), für die Gestaltung von Haaren und Bärten: z.B. Noë, Joachim in der Weißen Kirche von Karan⁷, Christus der Apsis, Apostel der Apostelkommunion (z.B.) in Lesnovo⁸.

116 Prebeliana/Monophatsi.

Kirche des hl. Georgios, 2. Malschicht, 1348⁹.

Die geringen Fragmente dieser Bilder jetzt im Historischen Museum in Belgrad.

Erhalten vor allem ein paar Köpfe, schöne Beispiele für die Kunst der 1340er Jahre: Ihre Gesichter sind derart mit grünen Schatten und weißen Lichtern modelliert, daß sie sich zur Einheit glatter, gekrümmter Flächen zusammenschließen. Schalenartig harte Gewänder, die von Faltenstreifen nicht zerfurcht werden.

Parallelen: Cod. Mosc. gr. 407 (Lazarev, Pittura 371: 1340/50), fol. 50^v, 502^v¹⁰, jugendliche Köpfe in der Demetriuskirche von Peč¹¹ (ca. 1345), Kaiser Jelen in Lesnovo¹² (1347/8).

UNDATIRT

117 Bathynako/Amari.

Kirche des hl. Georgios, Westjoch¹³.

Abb. 118

Zierlich noble Fresken (Reste einer Georgsvita) eines subtilen Malers. Tendenz zur zurückhaltend klaren Form aufs äußerste verfeinert; völlig gebauschte Kunst. Zwischen dem liebevoll, oft präzios gestalteten Detail (dazu gehören auch die ganz weich und völlig als Einheit modellierten Gesichter: Grünschatten am Rand und Körperteile) und dem flächigen, geradezu pedantischen, erstarrten Bildaufbau besteht eine Spannung, die sehr zum Reiz dieser Bilder beiträgt. Diese wiederholt sich auf den Gewändern, wo Faltenstrukturen, die denen in Krustas (s.o. Nr. 115) an sich sehr ähnlich sind, fast mit dem Lineal gezogen erscheinen (z.B. hl. Georg in der Szene vor dem Herrscher). Ohne jedes Volumen (d.h. auch Licht- und Schattenpartien sind nicht geschieden) und stark schematisiert, aber präzios ornamentalisiert die Hintergrundarchitektur. Lichte, zart aufeinander abgestimmte Farbtöne.

⁷ Petković II, Taf. CXVIII.

⁸ Millet, Enlèvement III, Abb. 13, 14f.

⁹ RbK IV, Sp. 1124f.

¹⁰ Lazarev, Pittura, Abb. 513, 510.

¹¹ Duric, Abb. 54, Taf. XXXV (die kretischen Köpfe sind lebensvoller, ausdruckskräftiger).

¹² Ebd., Abb. 63.

¹³ BK 311f. RbK IV, Sp. 1133.

Paral. d. West. Kirche von Karan¹⁴ (1340/2), Dečani¹⁵ (1345/8), Cod. Mosc. gr. 407 (Lazarev, Pittura 371: 1340/50), fol. 50^v, 502^v¹⁶ (1346).

oder um 1350

Hierapetra.

118 Kirche des hl. Georgios, 1. Malschicht¹⁷.

Abb. 119

Stark beschädigte Fresken (um eine zweite Malschicht über ihnen anbringen zu können hat man später Löcher in sie geschlagen), deren eindrucksvolle Schönheit aber auch in der Zerstörung noch zu erahnen ist.

Strenge, klare Bildkompositionen (Betonung von Waag- und Senkrechten, gerne auch Isokephalie; Beschränkung auf ganz wenige Figuren) von oft ergreifender Schlichtheit (z.B. Kreuzigung, Grablegung). In vielen Details identisch mit den Bildern von Krustas (s.o. Nr. 115), jedoch von anderem „Geist“: Während die Krustasfresken hell, leicht und zierlich sind, nicht ohne Tendenz zu Verspielt-heit und Ornamentalisierung der Bildfläche, wirken die Malereien von Malles eher dunkel (Braun- und Ockertöne herrschen vor), ernst, gerundet und tektonisch empfunden. Köpfe und Körper sind einheitlich als Volumen modelliert, während Gewänder flach gesehen sind (schlichte, geradlinige Falten, auch Lichtgrate). Die Hintergrundlandschaften sind sehr schlicht gehalten (abfallende, wellenförmige Treppenstrukturen); die Architekturen weisen nach Hell und Dunkel getrennte Flächen auf.

Sehr ähnlich die Fresken des Meisters 1 in Limnes (s. gleich). Parallelen: Cod. Mosc. gr. 407 (Lazarev, Pittura 371: 1340/50), fol. 498^v, 500^v, 502^v¹⁸, Cod. Vatop. 1199 (1346), fol. 170^v¹⁹ und Dečani²⁰ (1345/8) (Köpfe; vgl. jugendliche Köpfe in Malles, etwa in der Eisodiaszene). Vor allem viele Dečani-Bilder erscheinen vergleichbar; freilich statt ihres trockenen Akademismus in Malles eine zwar provinzielle, aber doch fesselnde, lebensvolle Schlichtheit – auch hier scheint „das Kretische“ in der größeren „Menschennähe“ zu fassen zu sein.

Zeit: Um 1350.

¹⁴ Petković II, Taf. CXIX (König Milutin; vgl. die präziose Erstarrung des Gewands), Taf. CXIV (vgl. die Hintergrundarchitektur).

¹⁵ Duric, Taf. XXXVII f. (vgl. Gewandgestaltung); Petković II, Taf. CXXXVIII (hl. Euphrosinos; vgl. den Georg der Szene „Festnahme des hl. Georg“ in Bathynako).

¹⁶ Spatharakes II, Abb. 460 (vgl. die gebrochenen Lichtstreifen auf dem Gewand Christi mit denjenigen auf der Figur des hl. Georg in der Szene „Festnahme des hl. Georg“ in Bathynako; bei beiden auch keine stufenlose Abtönung der Weißintensität).

¹⁷ BK 119, 438 f.; RbK IV, Sp. 1126.

¹⁸ Lazarev, Pittura, Abb. 513, 514, 510.

¹⁹ Spatharakes II, Abb. 462.

²⁰ Etwas Duric, Taf. XXXVII f.

Die Bilder im eigentlichen Kircheninnenraum (außer dem Altarraum, siehe nächste Katalog-Nr.) sind zu guten Teilen erhalten. Große Nähe zu den Fresken von Krustas (s.o. Nr. 115; vgl. z.B. die fast identische Gestaltung der Szene der Himmelfahrt, der Gruppe um Maria in den Himmelfahrtsszenen, die stilistische Gesamthaltung: derselbe helle, fast kühle Klang in Form und Farbe) und Malles (s. oben; vgl. z.B. die Modellierung der Gesichter [Kreuzigungsszene, Frauenköpfe, die Kreuzigungsszene von Limnes – Frauenköpfe in der Szene „Der Auferstehung“ (scharfen Grate)): Ein Werkstattzusammenhang ist anzunehmen, wobei der Stil der Limnesfresken gegenüber den Bildern von Krustas etwas reicher und entwickelter erscheint.

Parallelen wie oben: Cod. Mosc. gr. 407 (Lazarev, *Pittura* 371–1340), mehrfach²², Cod. Sinait. gr. 152 (1346), fol. 389²³ (vgl. die Faltenmuster, z.B. in dem Johannes der Kreuzigungsszene in Limnes); Dečani²⁴ (1345/8) (vgl. Faltenmuster, Modellierung der Köpfe). Die Vorbilder erscheinen in Limnes vereinfacht.

Zeit: Um 1350 oder bald danach (die Datierung dieser Bilder durch Chatzedakes²⁵ ins 15. Jahrhundert entbehrt jeder Grundlage).

120 *Limnes/Merabello*.

Kirche des hl. Ioannes Theologos, Meister 2²⁶.

Abb. 121.

Es handelt sich um Bilder einer anderen Hand im Altarraum der Kirche (Himmelfahrt, Hagios Blasios, Engel der Ewigkeit²⁷), welche die Stilphasede einer zu den Malereien des ersten Meisters (s. oben) konträren, expressiven Ausprägung dokumentieren (eine ähnliche Tendenz bei den Fresken der Nikolauskirche von Naflos, s.o. Nr. 107).

Hart linear, aber sehr stark als einheitliche Volumina sind die Köpfe konzipiert, die Ornamentalisierung von Haar und Bart, die verwinkelten, fast geometrischen Faltenstrukturen der Gewänder und die einfachen, klobigen Würf-

²¹ Chatzedakes, *Wandmalereien* 63f., 89; RbK IV, Sp. 1125f.
²² Lazarev, *Pittura*, Abb. 508ff.
²³ Speckard, *II*, Abb. 460 (Figur Christi).

²⁴ Z.B. Duric, *Taf. XXXVI*.

²⁵ Chatzedakes, *II*, 64.

²⁶ Chatzedakes, *II*, 63f., *Taf. 1.2*; RbK IV, Sp. 1128.

²⁷ Ob hinter all dem nur eine assistierende Hand steht, erscheint nicht völlig sicher.

der Hintergrundberge sind Ausdruck der expressiven Tendenz dieser Bilder.

Lesnovo (1347/8): Vgl. Faltenstrukturen²⁸, Gestaltung der Köpfe, Schrifttypus.

Zeit: Um 1350.

121 *Lesnovo/Temenos*.

Kirche des hl. Paraskeue, Meister 1³⁰.

Es handelt sich um die Kreuzigungsszene in diesem Gotteshaus. Schlichter Bildaufbau (vgl. Malles, s.o. Nr. 118), einheitliche Modellierung der Köpfe (weich, voluminös, sehr ähnlich Krustas, Limnes, Malles, s.o. Nr. 115, 118, 119), Haare ansatzweise ornamentalisiert, in der Hintergrundarchitektur Hell- und Dunkelflächen

Zeit: Um 1350.

122 *Kloster Topli/Seteta*.

Vordruff des Katholikon³¹.

Ein erst in den frühen 1980er-Jahren freigelegter Freskenzyklus³². Beruhigte Formen, rund, auch in den Farben sanft und zurückhaltend (Rot-, Blau- und Ockertöne überwiegen). Köpfe ruhig, weich modelliert, großflächig. Strukturierung der Gewänder formbetont, scharfkantige Grate.

Ähnlich den Malereien in Malles und Limnes (s.o. Nr. 118, 119), gegenüber letzteren jedoch schwerere, voluminösere und plastischere Formen, d.h. weniger zierlich. Nähe auch zu den Bildern von Krustas (s.o. Nr. 115), jedoch weniger prezios, „erdiger“ in den Farben.

Zeit: Deutlich der Kunst um die Mitte des 14. Jahrhunderts zuzuzählen.

123 *Thronos/Amari*.

Kirche der Panagia, 2. Malschicht³³.

Abb. 122, 123.

Zentralkretische Entsprechung zu der ostkretischen Gruppe um Krustas: derselbe bewußte Verzicht auf alles laut Erregte, Grelle, dieselbe Bändigung von

²⁸ Vgl. etwa Duric, Abb. 65 (Figur des hl. Michael), Millet-Frolow III, Abb. 42f., mit den Gewändern der Trageengel der Himmelfahrtsszene in Limnes.

²⁹ Vgl. Millet-Frolow III, Abb. 13 (Apsichristus), 14f. (Figuren der Apostelkommunion) mit dem hl. Blasios (Haar, Bart) in Limnes.

³⁰ Chatzedakes, *Wandmalereien* 70 (er trennt das Kreuzigungsbild nicht von den anderen, späteren Bildern in dieser Kirche; über diese s.o. Nr. 178); RbK IV, Sp. 1126.

³¹ Eine eingehendere, mit außerkretischen Parallelen vergleichende Untersuchung war bei diesem Monument nicht möglich.

³² In meinem Kreta-Artikel in RbK IV sind diese Fresken noch nicht erfaßt.

³³ BK 115, 278, Abb. 108; Kalokyres, Abb. BW 27, 38, 59, 79; RbK IV, Sp. 1131.

Form und Farbe, identische Details (Körpermodellierung [vgl. z.B. den Christus der Taufszene mit dem Crucifixus in Malles]; Gesichtsgestaltung [vgl. z.B. die Köpfe der Engel beidseits der thronenden Panagia mit dem Weisengel der Himmelfahrtzene in Krustas; keine Grünschatten]; leichte Tendenz zur Ornamentalisierung von Haupt- und Barthaar; einfache, kubische, abgetreppte Formen der Hintergrundberge [vgl. z.B. die Metamorphosisszene mit der Szene der Lazaruserweckung in Krustas]; Scheidung von Licht- und Schattensflächen bei den Hintergrundarchitekturen). Jedoch sind Tendenzen zur Verhärtung, Schärferung und Formalisierung nicht zu übersehen.

Provinzielle, stark vereinfachte und vergrößerte Version von Tendenzen, wie sie vor allem die Malereien von Dečani (1345/8) zeigen: Vgl. etwa die Gestalten von Hintergrundbergen³⁴, Gewändern³⁵, Gesichtern. Parallelen bei Details finden sich auch im Cod. Mosc. gr. 407³⁶ (Lazarev, Pittura 371: 1340/50), in den Fresken von Lesnovo³⁷ (1347/8) und Mateić³⁸ (1356/60).

Zeit: Um 1350 oder bald danach.

124 Hagios Nikolaos/Merabello.

Kirche des hl. Nikolaus, 2. Malschirk³⁹.

Nur geringe Reste sind erhalten: Gruppe von vier Heiligen (Aposteln?).

Auf den Gewändern ausgeprägte „Faltenplatten“ und ansatzweise „Faltenstreifen“. Die Gewänder in lange, streifige Flächen zerlegt, die Lichter (weiß und grünlicher Schimmer) tragen und durch dunkle Faltenfurchen getrennt sind. Bei zwei Figuren (die beiden äußersten links und rechts) in solche Grobmaschen der unbewaltigte Versuch, einen Kontrapost zu gestalten, eingebunden (vgl. die Fußstellung mit der Position des Knies). Köpfe einheitlich, weich modelliert, fast geschnitten.

Eine verfeinerte, aber auch schematisierte, etwas einförmige Version des

den Bildern in Bathyako (s.o. Nr. 117), die jedoch qualitativvoller, detaillierter sind.

125 Lambiotes Amari.
Kirche der Panagia⁴⁰.

Abb. 124

Nur mehr in einem längeren Streifen in der Nordhälfte des Gewölbes sind Fresken erhalten, die freilich Beachtung verdienen.

Schlanke Figuren, deren Gesichter vielfach nicht völlig vereinheitlicht sind (helle und von dunklen Grün beschattete Teile sind in ihnen geschieden), beherrschen die Szene. Auf den Gewändern spielen große, von Licht gesäumte Faltenstreifen sind häufig (z.B. auf dem Oberschenkel des Judas in der Prodrosiaszene) auch „Faltenplatten“ kommen, als unterer Gewandabschluß, vor. Die Gestalten dieses Malers bekommen durch diese Art von Gewandmodellierung eine fast spiegelnde Glätte.

Geometrisch-zackige Landschaftsformen (die Berge sind übereinandergeschobene Platten) und kompliziert ineinander verschachtelte Architekturen (ein charakteristisches Beispiel für beides ist die Baiophorosszene) können dazu einen aparten Kontrast bilden.

Der Maler, ein Mann mit ausgeprägtem eigenem Profil, wendet den Stil ins Elegante, Gesuchte. Er liebt den hellen Klang, auch in seinen kühlen Farben (neben Rot viel Blau, Grau, Violett, Braun; wenig Grün). Eine enge Verbindung besteht mit dem Meister der Fresken von Margarites⁴² (s.o. Nr. 111), dessen Fresken freilich weniger flüssig-elegant und weich wirken und sich weniger in der Fläche ausspannen, dafür sich härter und oft zerrissener geben und auf die stets getrennt voneinander gehaltenen Figuren konzentriert sind.

Parallelen: Für die Gewandgestaltung Cod. Mosc. gr. 407, fol. 489v⁴³ (Lazarev Pittura 371: 1340/50); für die Hintergrundberge die Fresken der Demetriuskirche von Peć⁴⁴ (um 1345), in Dečani⁴⁵ (1345/8), in Lesnovo⁴⁶ (1347/8), aber nicht in Mateić (1356/7).

³⁴ Vgl. etwa Duru, Taf. XXVII mit der Szene der Beweinung in Thronos.

³⁵ Vgl. etwa Duru, Taf. XXVI (Figur des Paulus ganz rechts), Perković I, Abb. 91a (Engel ganz links) mit dem Christus der Verklärungsszene in Thronos.

³⁶ Vgl. fol. 161r (Evangelist Johannes, Lazarev, Pittura, Abb. 511) mit Figuren der Beweinungsszene in Thronos.

³⁷ Vgl. die Gestaltung der Hintergrundberge von Gewändern (Millet-Velmans IV, Taf. 9 Abb. 19, Figur des Reichen – Figur des Täufers in der Taufszene von Thronos).

³⁸ Vgl. Duru, Abb. 71 mit den Figuren von Moses und Elias in der Verklärungsszene von Thronos (diese haben freilich nicht die Weichheit der Gestalten von Mateić).

³⁹ Arch. Belgrad 24 (1969) 18, Taf. 22, id. 446f., Taf. 456, BK 422f., Abb. 395, RbK IV, Sp. 1126f.

⁴⁰ Ein Schwanken wie in der Christushir von fol. 389v des Cod. Sinait. gr. 152 (1146) Spätharakes II, Abb. 460) wird hier schematisiert.

⁴¹ BK 275f. Abb. 233; Kalokyres, Abb. BW 24, 28, 39, 46, C 14; RbK IV, Sp. 1132.

⁴² Vgl. etwa den Judas der Prodrosiaszene in Lambiotes mit dem Gabriel der Verkündigung in Margarites.

⁴³ Prophet Jesaias (nach Lazarev, Pittura 371, gehört dieses Bild zu den fortschrittlichsten der Handschrift, in denen sich schon der Stil der zweiten Jahrhunderthälfte zeigt); vgl. mit dem Christus der Lazaruserweckung in Lambiotes.

⁴⁴ Perković II, Taf. LXXXVII, XCI oben, XCIII, XCV.

⁴⁵ Ebd., Taf. CXXXVII u. öfter; Đurić Taf. XXXVII.

⁴⁶ Millet-Velmans IV, Taf. 23 oben.

Dies ist eine Möglichkeit der reifen Ausprägung des Stils (eine andere in Malles zu finden).

Zeit: Um oder bald nach 1350⁴⁷.

**126 Anoëia/Mylopotamos,
Kirche des hl. Ioannes⁴⁸.**

Abb. 115.

In den Bildkompositionen Tendenz zur reichen Füllung der Szene (z.B. Kriegeressenzel, übereinandergeschobene Plattenstrukturen als Hintergrund), bei den Architekturen die Scheidung zwischen Licht- und Schattenebenen, betont Gewänder der Figuren flächig angelegt, Schmuckmotive werden zu reifen Mustern. Auch „Faltenplatten“, „Faltenstreifen“ und Faltengrate wirken dieser flächigen Konzeption nicht entgegen. Gesichter sehr weich und einheitlich modelliert, oft klassisch schön (hl. Demetrios zu Pferd, Wandheilige), bei den Heiligen Ansatz zur Ornamentalisierung, jedoch leicht und geschmeidig gestaltet.

Große Ähnlichkeit mit den Fresken von Platania (s.o. Nr. 113), deren Klarheit und Lebendigkeit in Anoëia jedoch ins Leichte, Gefällige, gelegentlich auch Ausdrucksbreitere gewendet, deren leuchtende Farben hier gedämpft sind. Die Bilder von Lambudes (s.o. Nr. 125) mögen derselben Entwicklungsphase des Stils angehören, die sich dort aber konträr ausprägt. Was dort elegant und raffiniert ist, ist in Anoëia schlicht und still.

Außerkretische Parallelen: Demetriuskirche von Per⁴⁹ (um 1345), Delian⁵⁰ (1345/51, Cod. Mosc. gr. 407, fol. 489⁵¹ [Lazarev, Pittura 371, 1340/50: „fortschrittliches Bild“ das schon auf die Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte hinweist).

Zeit: Frühere 1350er-Jahre.

127 Phodis/Malibizi,

Kirche der Panagia 4. Malschicht⁵².

Abb. 116.

Eine Gruppe von Heiligenbildern (vor allem hl. Michael der Westwand, s.

⁴⁷ BK 275f. 79, spät datiert.

⁴⁸ Arch. Deltion 21 (Chron. 11966) 33, Taf. 493, BK 345, RbK IV, Sp. 1134.

⁴⁹ Dura, Taf. XXXV. Vgl. die jugendlichen Köpfe mit solchen in Anoëia (etwa des hl. Demetrios).

⁵⁰ Ebd., fol. XXXVII. Vgl. die Gestaltung der Berge mit derjenigen in Anoëia (etwa des hl. der Szene der Grablegung).

⁵¹ Lazarev, Pittura, Abb. 517. Vgl. die Gewandgestaltung der Figuren in Anoëia (etwa des hl. der Szene der Grablegung).

⁵² Arch. Deltion 28 (Chron. 11973) 603f.; BK 353 („3. Stilgruppe“, völlig unbrauchbar als Führungstext; daher, die dortige Aufzählung muß noch um den hl. Michael der Westwand ergänzt werden, RbK IV, Sp. 1134f.).

Wand der kleinen Maria am der Südwand, Panagia mit Kind am Südwest-
Wand, auf Detail entsprechenden Partien im vorübergehenden Monument
z.B. das glatte, fast spiegelnde, gewölbte Gesichtsvolumen der hl.
Paraskeue in Anoëia; die Mundpartie der Gesicht-
strukturierung der Haare durch kurze, gekrümmte Doppelstriche; Details
[Schultertrich, Schmuckelemente; vgl. diese beim hl. Michael mit ih-
nen in den Faltungen auf den Gewändern der hll. Kyriake und Eirene in Anoëia])
Alles das Gesagte gilt auch hier.

Zeit: Frühere 1350er-Jahre, eventuell vom selben Maler wie die Bilder des
vorübergehenden Monuments.

**128 Topolia/Kisamos,
Kirche der hl. Paraskeue⁵³.**

Abb. 127.

Westkretische Entsprechung zu reifen Werken der vorgerückten Jahrhun-
dertmitte im übrigen Kreta. Deren Formenrepertoire auch hier vorhanden: Ge-
wänder mit langen, glatten, scharfkantigen Faltengraten oder mit „Faltenplatten“
strukturiert; auf manchen Stellen spiegelnd schimmerndes Licht, von „Faltenstrei-
fen“ durchzogen, welche die Fläche nicht furchen, sondern in ihrer Wölbung be-
tonen (s. Maria und Joseph in der Hypapanteszene). Gesichter einheitlich, sehr
weich modelliert (stellenweise begrenzte, auf Punkte [Nase] beschränkte Lichter;
ein Zug, der zur Malerei des späten 14. Jahrhunderts vorausweist). Berge haben
schuppenförmige Muster, ohne harte Umrisse. Oft reiche Architekturmuster
(z.B. Hypapante-, Baiophorosszene), die sich ganz flächig, waagrecht gegliedert,
in die Breite entfalten. Ein weicher, malerischer Einsatz der Farbe macht die For-
men unscharf (Extrembeispiel: das Ineinander verschiedenster Farben beim Bart
des hl. Onuphrios); gebrochene Farbtöne (Olivgrün bis -braun, Rosa, Karmin,
Violett, Ocker) herrschen vor.

Eine stille, feine, ganz weiche Malerei, in der sich schon der dritte Stilab-
schnitt ankündigt (die Abgeschlossenheit der Form beginnt sich, hier malerisch,
aufzulösen). Vergleichbar sind die fortschrittlichsten (s. Lazarev, Pittura 371) Bil-
der im Cod. Mosc. gr. 407⁵⁴ (1340/50; ebd.) und schon gewisse Gestaltungsele-
mente (Bildkomposition, Architekturen) in Matei⁵⁵ (1356/60).

Zeit: 1350er-Jahre.

⁵³ Lass 1969, 135f., Abb. 6-10; RbK IV, Sp. 1137f.

⁵⁴ Foll. 408^v, 500^v, 401^v, 497^v, 489^v (Lazarev, Pittura, Abb. 513-517).

⁵⁵ Đurić, Abb. 69, 71.

Kirchenruine. Relativ gut erhalten – neben geringen Resten eines hl. Michael und einer Geburtszene –, aber aufs höchste vom Verfall bedroht. ein qualitativ hochwertiges Himmelfahrtsbild

Anmutige, ruhige Gestalten, fern jeder Aufregtheit, geschmeidig und leicht unter apart getönten Gewändern (rosa, blau, violett, hellgrün, grau). Die Gewänder schließen sich nach außen ab, aber ohne glänzende Härte, vielmehr wirkt alles leicht und zierlich. „Faltenstreifen“ und „Faltenplatten“ sind sichtbar.

Hohe Form des Stils, in schon fortgeschrittener Verfeinerung. Vergleichbar die progressiveren (s. Lazarev, Pittura 371) Bilder des Cod. Mosc. gr. 407 (1340/50 ebd.).

Zeit 1350er Jahre.

130 *Pegri-Rethymnon*

Kirche des hl. Nikolaos⁵⁸

Fragment einer Thronoszene, heute im Historischen Museum von Heraklion aufbewahrt.

Sehr weiche, volumenbetonte Gesichtsmodellierung, kaum farbig empfunden.

Zeit 1350er Jahre?

⁵⁸ RbK IV, Sp. 1135f.

⁵⁹ S. Anm. 54 vgl. die Gewandstrukturen (auch den Joseph der Geburtszene von Gerakari mit dem Jesus (fol. 489v) und die Köpfe (vgl. z.B. den des linken Weisengels der Himmelfahrtszene von Gerakari mit dem des Junglings ganz rechts auf fol. 500v).

⁶⁰ RbK IV, Sp. 1135

WICHTIGE MONUMENTE

AUS DER ZEIT DER DIFFERENZIERUNG DER STILPHASE

DATIERT

131 *Kritsa/Merabello*

Kirche des hl. Konstantinos, 1354/5¹

Abb. 129

Nur noch spärliche Reste von Fresken. Schlichte, klar gebaute Szenen in vorwiegend hellen Farben (z.B. Szene der Gastfreundschaft Abrahams). Gewänder wie in Krustas (s.o. Nr. 115) u.a. durch „Faltenstreifen“ strukturiert (vgl. etwa die Oberschenkel der Trageengel in den beiden Himmelfahrtsszenen). Gesichter sehr einheitlich und geschlossen modelliert (ganz zarte Grünschatten am Rand), bei Haaren und Bärten ähnlich wie in Krustas Ansatz einer Ornamentalisierung.

Erste Stufe einer Provinzialisierung der Kunst von Krustas². Die dortigen Ansätze freilich nicht nur vereinfacht und vergrößert; die dortige „metallische“ Klarheit ist hier lichter, lockerer geworden, durch eine Tendenz zum Weichen, Malerischen, „Erdigen“ ersetzt.

An Parallelen sind auch hier die Werke aus den späten 1340er-Jahren anzuführen: Cod. Mosc. gr. 407 (Lazarev, Pittura 371: 1340/50), fol. 502^{v3}, Cod. Sinait. gr. 152 (1346), fol. 389^{v4}, Weiße Kirche von Karan⁵ (1340/2), Lesnovo⁶ (1347/8).

132 *Hagia Eirene/Selino*

Kirche des Heilands, 1357/8⁷

Abb. 130

Bezüge zum vorausgehenden Stilabschnitt deutlich (vgl. etwa die Himmel-

¹ Arch. Deltion 19 Chron. (1973/4) 936 f.; Chatzedakes, Wandmalereien 63; BK 121; RbK IV, Sp. 1127.

² Die Malereien dieser Kirche haben einen sicheren Platz in der Tradition kretischer Freskenmalerei. Die Annahme von Chatzedakes (a.O.; von Mpormpidakes, Arch. Deltion loc. cit.) aufgegriffen. BK loc. cit. nicht wieder aufgegriffen! sie leiteten sich von den Bildern der Peribleptoskirche von Mistras her und bildeten den Ausgangspunkt einer stilistischen Entwicklung innerhalb der kretischen Monumentalmalerei, ist abwegig. Die Peribleptosmalereien sind an ganz anderer Stelle für die kretische Kunstgeschichte wichtig (s. unten S. 180, 182).

³ Lazarev, Pittura, Abb. 510; vgl. das Gewand Abrahams in der Philoxeniedarstellung.

⁴ Spatharakis II, Abb. 460; ebenso, mit dem Gewand des Johannes dort.

⁵ Petković II, Taf. CXVIII f.; vgl. die Gestaltung von Haar und Bart mit derjenigen bei Abraham abd.

⁶ Miller-Frolow III, Abb. 13, 14 f.; dass.

⁷ Lass. 1970 359; RbK IV, Sp. 1138.

fahrsdarstellung mit der um zehn Jahre älteren in Krustas), ebenso aber auch eine entschiedene Weiterentwicklung: Ähnliche Flachheit, jedoch von auffälliger Linienaristokratie beherrscht. Bündel langgezogener, paralleler, vielfach weithin gerade geführter Linien überziehen die Gewänder und die Bildfläche über die Figuren hinaus (deren schwache Umrisse dadurch geradezu bedeutungslos werden) mit einem fast ornamental gemeinten Muster von Linienbündelstrukturen; dazwischen glatte, ein bißchen körperhaft gewölbte Flächen eingespannt. Faltengrate sind betont, ebenso, schwach ausgeprägt, „Faltenstreifen“. Die Köpfe einheitlich, weich modelliert; weiche, „wolkige“ Haarstrukturierung, aber doch auch ansatzweise ornamentalisiert. Hintergrundberge sehr schlicht, groß, gerundet, kaum strukturiert, eher durch Farbe wirkend. Das Kolorit verliert alles Schwere, bei eingesetzten, pastellene, helle Töne, frei von jeglichem scharfen Kontrast (z.B. Blau, Grün, Braun, Ocker).

Insgesamt: Eine Kunst von gelegentlich etwas trockener Feinheit und Weichheit, oft von zarter, stiller „Lyrik“ (s. etwa die Szenen „Lithos“ und „Der Aufstandene erscheint den beiden Frauen“). Alle diese Züge haben, innerlich wie beim Detail, ihre Entsprechungen in den Fresken von Mateić¹⁰ (1356/60). Dagegen gegenüber wirken die Bilder von Hagia Eirene zwar etwas provinziell (wobei der Qualitätsunterschied freilich gar nicht so groß ist), aber auf jeden Fall völlig der Höhe der Zeit.

133 Blithas, Sebno,

Kirche des Heilands, 1359¹¹

Abb. 141

Volkstümliche, provinzielle Kunst. Keine Zeichnung, fließende Umrisse, „weich“, „runden“, weich. Auf den Gewändern sind Gestaltungen der Jahrhunderte zuvor unverstanden, ganz von der Farbe her konzipierten Pinselstrichen, getrockneten Bindeln vervielfacht, vorkommen (in der Deesisdarstellung, dem Bild, das sich dem höchsten künstlerischen Anspruch erhebt, herrscht der Linearismus weicher, reichender, glatter Faltenbündel, in die komplizierteste, ornamentalisierte Lichtmuster eingesponnen sind). Die Köpfe einheitlich, freilich auch gänzlich malerisch-farbig modelliert. Auch im Kolorit Anlehnung an Bilder wie in Hagia Eirene, aber spürbar, aber doch entschieden sattere, „buntere“ Farben, die malerische Konzeption überwiegt.

Volkstümliche Version einer Ausprägung des Stils z. Zt. der 1350er-Jahre ist:

¹⁰ Vgl. oben allgemein: Dürer Abb. 70 f. Beispiele vergleichbarer Details: hl. Petrus - Petrus Abb. 71 - Petrus im Himmelstahrsbild in Hagia Eirene; Crucifixus (Mittel: Veltour IV - Kreuzerhöhung) - Christus der Taufszenen in Hagia Eirene u. v. a. m. Zur Verbindung Mateić - Kreuzerhöhung: Dürer Abb. 102 f.

¹¹ Lass 1970, 174 f.; BbK IV, Sp. 1138.

...-ischen Vorbildern (wie Hagia Eirene, s. oben) abhängig. Außer...
...verschiedener Art (St. Petersburger Ikone des Marienbegräbnisses¹⁰ [3...
...hundert Mateić¹¹ [1356/60], aber auch noch Cod. Sinait. gr. 152...
...Cod. Mosc. gr. 407, vor allem die „fortschrittlichsten Bilder“...
...Lazarev, Pittura 371 340/50]) deuten sich nur vage, weit ent...
...Hintergrund, s. oben. Jedoch: Was den Maler am meisten kennzeichnet, seine...
...Anlehnung der Formen, liegt durchaus im „Trend“ der Zeit (Differenzierung...
...in seiner Disintegration).

134 Palata Rumata/Kisamos, Kirche der Panagia, 1359/60¹⁴

Abb. 132

Ein sehr umfangreicher, noch weitgehend erhaltener Freskenzyklus mäßiger künstlerischer Qualität, symptomatisch für die Situation provinzieller Malerei zu dieser Zeit.

Sehr „bunte“, grobe Kunst: Oft wirr zusammengewürfelte Hintergrundarchitekturen (z.B. Eisodiaszene); Berge sehr einfache, in sich gespaltene Stufen. Auf den Gewändern völlig verarmte und vergrößerte Faltenmuster (z.B. die „Faltenplatten“ bei einigen Figuren der Baiophoroszene) oder gebrochene Faltenzüge mit betonten Lichtkanten, dazwischen gewölbte Lichtflächen, aber auch tiefe Furchen (z.B. Bild der Thronenden Maria mit Kind) oder sperrige, geometrisch erstarrte Formen (Maria und Christus in der Deesisdarstellung; Johannes trägt ein Gewand mit komplizierteren Mustern, an diejenigen der Thronenden Maria erinnernd). Köpfe, Gesichter stark farblich betont, mit aufdringlichen Grünschatten.

Es scheint, daß der Maler retrospektiv in der Kunst der 1340er Jahre wurzelt (manches in seinen Bildern wirkt wie eine Depravation von Vorbildern, wie sie z.B. in Kera [s.o. Nr. 109] vorliegen) und an der Weiterentwicklung des Stils nicht mehr teilnahm. Lediglich die Neigung zu satter Buntheit (vorherrschend ein leuchtendes Grün) geht über diesen Ausgangspunkt hinaus. Ebenso trifft sich in der Auflösung konstruktiver Spannung in eine weiche, „episch“ reihende Erzählhaltung bei seinen Bildkompositionen die nur mäßige Begabung des Malers mit Tendenzen der Disintegrationsphase des Stils.

¹⁰ Lazarev, Pittura, Abb. 527. Vgl. die Gestaltung der Lichter (Gewand des hl. Petrus - Petrus der Baiophoroszene in Blithas).

¹¹ Dürer, Abb. 69, 71. Vgl. die Strukturierung der Gewänder, die Hintergrundarchitekturen. Spatarakes II. Abb. 460. Vgl. die Gewandstrukturierung (mit der Szene der Hypapante in Blithas).

¹² Lazarev, Pittura, Abb. 517. Vgl. die Gewandstrukturierung (mit der Szene der Hypapante und vor allem dem Deesischristus [Kniepartie] in Blithas).

¹⁴ Lass 1969, 209 ff., Abb. 56-61; BbK IV, Sp. 1138 f.

den: in der Weißen Kirche von Karan¹⁵ (1340/2), in der Demetriuskirche von Pafos (um 1345), in Dečani¹⁷ (1346/50), im Cod. Sinait. gr. 152 (1346¹, fol. 380^{1a}, 407¹⁰ (ebd.: 1340/50).

135 Ano Biannos/Biannos,
Kirche der hl. Pelagia, 1360²⁰.

Wichtiges Beispiel für die Wendung der Spätphase des Stils ins Volkstümliche, Provinzielle.

Die Bildszenen sind oft mit möglichst viel Figuren angefüllt, fast im Sinne des „horror vacui“ (z.B. die große, überladene Kreuzigungsszene). Die Figuren sind parallel zu denen in anderen Monumenten der Zeit gestaltet (Gesichtsmodellierung durch Grün um die Augen und am Rand, verschieden belichtete Gesichtsseiten usw.), ohne markante Klarheit. Sie sind nicht mehr glatt nach außen abgeschlossene Körper, sondern sind leicht geworden und ordnen sich in eine gefällig „gemusterte“ Fläche ein.

136 Kloster Kudumas/Monophatsi,
Höhlenkirche des hl. Iouannes, 1360²¹.

Schlicht reihender, flacher Szenenaufbau, fast in Registern übereinander gelegt, Isokephalie (Szene des Todes des hl. Ephrem). Große, flache, deutlich abgegrenzte, komprimierte Gesichtsfelder. Haar und Bart sind ornamentalisiert (gerade, voneinander abgesetzte Kompartimente, die in sich durch parallele, gekrümmte Strichen strukturiert sind). Buntes Kolorit (vor allem Ocker, Braun, Ziegelfarben, Blau, Grün).

Werk eines provinziellen Malers, aber nicht ohne Größe (Deesis, Kreuzigung). Es hat Teil an der „epistolerenden“ Tendenz der Kunst um 1360. Die geschlossenen, isolierten Gestalten der Jahrhundertmitte treten in Reihe mit anderen, werden Teil einer „Erzählung“.

¹⁵ Petković II, Taf. CXV, CXIX links, vgl. die Faltenmuster mit denjenigen von Maria in Christus in der Deesisdarstellung von Palaia Rumata.

¹⁶ Dura, Abb. 54 (vgl. die Faltenmuster mit denjenigen der Thronenden Maria in Palaia Rumata, Taf. XXV) vgl. die Köpfe, etwa mit denjenigen der Prodosiaszene ebd.

¹⁷ Petković II, Taf. CXXXII (Engel); CXXXVIII rechts: Vgl. die Faltenmuster mit denjenigen des Iouannes der Deesisgruppe in Palaia Rumata.

¹⁸ Spiliades II, Abb. 460. Vgl. die Faltenmuster mit denjenigen der Thronenden Maria und des Deesis-Iouannes in Palaia Rumata.

¹⁹ Lazaros, Pittura, Abb. 509-512. Wie Anm. 18.

²⁰ Bk 150p, Abb. 115, 126-128. RbK IV, Sp. 1129.

²¹ Arch. Delion 26 (Christi 1971): 520f., Taf. 536a. M. Bougrat, L'Eglise Saint-Jean près de Kudumas, Cret. LabArch. 30 (1982) 147-174. Abb. 1-28; RbK IV, Sp. 1129f.

den, daß der Meister auf der Höhe der Zeit ist²² Matei²³

137 Papagiannadon, Seiten
der Panagia, 1363/4²⁵

Start zerstörter Freskenzyklus, nicht ohne Qualität. Die Gewänder schlicht, vereinfacht, strukturiert durch skizzenhaft locker gesetzte Streifen mit Platten (z.B. Weisengel der Himmelfahrtsszene). Schlichte, edle Köpfe, schwer modelliert, nach außen abgeschlossene Volumina (z.B. Szene der Lazaruserweckung), oder mit breitem, locker geführtem Pinsel eher farbig-malerisch konzipiert (bärtiger Heiliger).

Eine Kunst ohne rechten Bezug zu den anderen datierten Werken aus derselben Zeit (s. oben). Sie vertritt einen anderen Traditionsstrang, der zuvor vor allem durch die Bilder in Malles²⁶ (s.o. Nr. 118) repräsentiert ist: Diese scheinen, etwas „breiter“, „erdiger“, weniger konzis und maßvoll, in Papagiannadon fortgeführt. Eine gewisse Ähnlichkeit besteht mit den Malereien von Psača²⁷ (1365/71).

UNDATIERT

138 Smilen/Amari,
Kirche der Panagia²⁸:
Abb. 134, 135.

Vom selben Maler Anastasios wie die Bilder im folgenden Monument (s. dort; der Name dort in der Stifterinschrift).

Ein eigenwilliger Maler. Er liebt luzid aufgebaute Bildkompositionen. Hintergrundberge mit großen, geradezu „kubistischen“ Formen: übereinandergeschobene, plattenförmige Tafeln (z.B. in der Szene der Lazaruserweckung). Auch die Architekturen bestehen aus einfachen, stereometrischen Gebilden (beschattete

²² Die Meinung von M. Bougrat (a.O. 170), es liege in diesen Bildern „tardokommenisches“ Formengut vor, ist nicht zu halten (vgl. o. S. 86, Anm. 3).

²³ Vgl. die reichende Komposition (z.B. Đurić, Abb. 69), Köpfe (Simon von Kyrene, Millet-Velmans IV, Taf. 41, Abb. 84; Hauptmann der Kreuzigung, ebd., Taf. 42, Abb. 86 - hl. Petros in Kudumas; junge Köpfe, Petković I, Abb. S. 138, 139b, 140a; Petković II, Taf. CXLVII - Erzengel Michael in Kudumas).

²⁴ Vgl. Köpfe (Hierarchen, Millet-Velmans IV, Taf. 57f.; hl. Nikolaos, ebd. Taf. 63, Abb. 124, vor allem hl. Petros, ebd. Taf. 70, Abb. 135 - hl. Petros in Kudumas).

²⁵ RbK IV, Sp. 1127.

²⁶ Zu denen besteht auch gelegentlich Detailähnlichkeit (vgl. die Eisodiaszene und den Himmelfahrtengel in beiden Monumenten).

²⁷ Vgl. dortige Köpfe (Millet-Velmans IV, Taf. 57ff., 61, 68 [mittlerer Heiliger; vgl. den jungen Arztheiligen in Papagiannadon]).

²⁸ Kalokyres, Abb. BW 14, 22, 26, 30, 33, 34, 36, 80; RbK IV, Sp. 1132f.

Flächen in der Farbe deutlich von den beleuchteten (scheiden), sind dabei aber durchaus um „erzählerischen“ Realismus bemüht (z.B. in der Baiophorosdarstellung).

Auf den Gewändern sind hier und da (z.B. bei den Bürgern der Baiophoroszene) geometrisch erstarrte Rudimente des „Zweiten Paläologenstils“ daneben aber auch (vor allem beim Elias der Verklärungsszene, auch beim Petrus in der plzierte Faltenstrukturen zu sehen, die an Gestaltungen der Jahrhundertmitte erinnern; gelegentlich fällt sogar noch „Neueres“ auf (etwa das Gewand Christi in der Szene der Lazaruserweckung, Parallelen aus den späten 1350er Jahren). Die Gesichter sind alle sehr einheitlich herb-holzschnitthaft gestaltet, mit deutlichen Grünschatten.

Das Kolorit wirkt bunt und kräftig (Rot, Braun, Grau, Violett, und vor allem ein tiefes, leuchtendes Blau). Die Farben werden, außer durch Lichter (wie oben Weiß begegnen auch Rosa und Karmin als Lichter), nicht weiter moduliert, sondern flüchtig eingesetzt, jedoch in mannigfacher Abstufung (s. vor allem das ruhmvorte Spiel mit Grau- und Weißtönen).

Der Maler verfährt ausgesprochen eklektisch: Von Haus aus eher zu heftiger Expressivität geneigt, zieht er auch z.B. ausgesprochen elegante Vorbilder heran, aber er ist auch nicht frei von archaisierenden Anwendungen (Szene des Letzten Abendmahls²⁹).

Interkretische Ausgangspunkte dieser Kunst lassen sich ebenso ausmachen (vor allem Gennai, s.o. Nr. 101³⁰) wie verschiedene außerkretische Parallelen: Cod. Vat. gr. 361, fol. 146³¹ (1320er-Jahre), Cod. Sinait. gr. 152, fol. 389³² (1340f.), Cod. Mosc. gr. 407³³ (Lazarev, Pittura 371: 1340/50), Lesnovo³⁴ (1347, Matejčić (1350-60)).

Zeit: Spätere 1350er-Jahre.

²⁹ Ihre Ikonographie soll „alt“ wirken (Christus sitzt links am Tisch); in einem wichtigen Detail (die vordere Reihe von Aposteln) verrät sich jedoch der recht späte Maler.

³⁰ Vgl. etwa den dortigen Text der Taufszenen mit dem Elias der Verklärung in Smirne.

³¹ Buchbind. Palaeologan illumination, Fig. 12, vgl. den Elias der Verklärung in Smirne.

³² Spotharides II, Abb. 460, ebenso fol. 388, 502, 161 (Lazarev, Pittura, Abb. 509, 510, 511); ebenso fol. 401, ebd. Abb. 513; vgl. den Christus der Verklärung, fol. 489 (ebd., Abb. 517); vgl. den Petrus der Lazaruserweckung, fol. 161 (ebd., Abb. 511); vgl. den Simeon der Hypapanteszene.

³³ Petkovski II, Taf. CLXII; vgl. Gesichter, Millet-Velinans IV, Taf. 12, Abb. 25, vgl. die Hintergründe.

³⁴ Doro, Abb. 69, 71; vgl. das Gewand Christi in der Szene der Lazaruserweckung, Millet-Velinans IV, Taf. 52, Abb. 104; vgl. die Gestaltung von Haar und Bart Simeons in der Hypapanteszene in Smirne.

Am...
Georgios³⁶

Nach Ausweis der unvollständigen Stifterinschrift Werk eines Malers Anas... der auch den besser erhaltenen Bilderschmuck der Panagiakirche von... geschaffen hat³⁷, wie eine Reihe identischer Züge beweist (Gesichter, Köpfe, Gewänder, Hintergründe; Kolorit; Details wie z.B. der... blasende Hirte in beiden Geburtszenen). Das über den Stil dieses Malers zu den Fresken in Smirne Gesagte gilt auch hier.

Zeit: Spätere 1350er-Jahre.

140 Speli/Hogios Basileios, Kirche des hl. Georgios³⁸:

Stark zerstörte Bilder eines lebenswürdigen Malers. Er verwendet leichte, leichte, klare Farben (Ocker, Grün, Karmin u.a.). Strukturierung von Gewändern (etwa Christus der Himmelfahrtsszene) prinzipiell wie bei Parallelen der 1340er Jahre³⁹ (Faltenwülste mit Lichtstreifen und -flächen), jedoch farblich aufgelöst, verbreitert und verflacht, mit einer gewissen „Geschwätzigkeit“ des (vergrößerten) Details (auch ist eine Disproportionierung der Figur nicht zu übersehen); auf Oberschenkeln ausgeprägte „Faltenstreifen“ (Trageengel der Himmelfahrtsszene). Bei den Köpfen schafft eine kräftige, volumenbetonte Modellierung eine deutliche Einheit.

Wohl ein buntes Gegenstück zu den Fresken der Konstantinskirche von Kritsa (1354/5; s.o. Nr. 131).

Zeit: (Spätere?) 1350er-Jahre.

141 Kloster Diskuri/Mylopotamos, Ezokklesion des hl. Ioannes, Meister 140:

Fresken im Ostteil des Kirchenraums.

Gewänder lebhaft strukturiert (vereinfachte Relikte des „Zweiten Paläologenstils“ begegnen ebenso noch [Joseph, Engel in der Geburtszene] wie heruntergekommene Formen aus der Zeit der Jahrhundertmitte [der erste Apostel rechts in der Himmelfahrtsszene z.B. setzt Gestaltungen wie in Krustas, s.o. Nr. 115, völlig unzulänglich um]; es gibt auch ganz grobe „Faltenplatten“ und „Faltenstreifen“) oder einfach von dunklen Faltenlinien überzogen (andere Gestalten der

³⁶ BK 309f. (mit völlig ungerechtfertigtem Vergleich mit den Fresken der Panagiakirche von Prokonnes; s.o. Nr. 58), Abb. 272; RbK IV, Sp. 1132f.

³⁷ Nicht alle Bilder in Apodulu scheinen übrigens von seiner Hand zu stammen.

³⁸ Petkovski 26f.; RbK IV, Sp. 1136.

³⁹ Demeuruskirche von Peć (um 1345), Cod. Mosc. gr. 407 (Lazarev, Pittura 371: 1340/50).

⁴⁰ RbK IV, Sp. 1135.

Himmelfahrtsszene). Grobe, farbige Gesichtsmodellierung (schwache Gesichtsdarstellung), klobige Hände (s. vor allem die Deesisdarstellung in der Apsiswölbung; Vereinfachungsform des Stils wie in Blithias (1359) und Palaia Rumata (1360, s. z. zu stehen).

Zeit: Um 1360.

142 Kloster Diskuri/Mylopotamos,
Ezoklesion des hl. Ioannes, Meister 241;
Abb. 137.

Fresken im Westteil des Kirchenraums, die sich in jeder Hinsicht deutlich von denen im Ostteil (s. oben) unterscheiden:

Bilder hoher Qualität, in sehr schlechtem Erhaltungszustand. Reich entwickelte Hintergrundarchitekturen, wo deutlich – z.T. farbig – Licht- und Schattenebenen geschieden sind (Baiophoroszene). Minutiöse Schmuckfreude. Liebenswürdig ausgeführten Detail, das überreich Gewänder, Waffen u.ä. (die Ikonostase) und Möbelstücke überzieht (Thron des Christus der Deesisdarstellung). Vgl. den Thron des Deesischristus in Kudumas [s.o. Nr. 136; 1360] mit teilweise identischen Verzierungen, für die antike Provenienz in Anspruch genommen wurde⁴². Schlankere Figuren, die in reich strukturierte Gewänder gehüllt sind, weiche, feine, zierlich „rokoko“hafte Licht- und Faltenmodellierung, die z.T. an den „Zweiten Palaiologenstil“ erinnert (Heilige an den Gurtbögen), z.T. Vorbilder der Jahrhundertmitte überspitzt verfeinert (es gibt Lichtgrate, „Faltenplatten“, „Faltenstreifen“; z.B. Johannes der Kreuzigungsszene, Joseph und Simeon in der Hypapanteszene). Runde, füllig modellierte Köpfe, ohne Grünschatten (z.B. die drei Reiterheiligen, ganz feine, zarte Köpfe in der Kreuzigungsszene). „Lyrisch“ auch das feine, aparte Kolorit (Ocker, Braun, Karmin, Stahlblau, Violett und vor allem ein mildes, helles Grün).

Die Bilder zeigen den Stil in seiner Endphase, und zwar – konträr zu den späten Vulgarisierungen – in einer höchst verfeinerten Form: Verspieltes steht neben Verbaltem, Schlichtem ist das noble junge Stifterpaar des Stifterbilds). Körperhaftes neben flüchtigen Gestaltungen. Trotzdem ein Freskenzyklus von großer stilistischer Geschlossenheit, ein Werk ganz eigenen Gepräges.

Parallelen aus dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts: Christus-Ikone⁴³

⁴² Arch. Defton 30 Chron. (1975) 353, Taf. 256 a; BK 124, Abb. 73 (mit zu später Datierung ins Ende des 14. Jahrhunderts); RbK IV, Sp. 1135.

⁴³ M. Bougriot, L'Eglise Saint-Jean près de Koudoumas, Crète, CahArch. 30 (1982) 155.

⁴⁴ Andre Palaiologonister auch auf der Rüstung des Erzengels Michael in Diskuri.

⁴⁵ Lascaris, Pittura Abb. 525. Vgl. mit dem Gesicht Christi das Gesicht des hl. Theodor in Diskuri.

Komesis-Ikone⁴⁴ (3 Viertel des 14. Jahrhunderts) und Eleusa-Ikone⁴⁵ (2. Viertel des 14. Jahrhunderts) in Sankt Peterburg, die Fresken von Rečani⁴⁶ (1360er-Jahre) und Psača⁴⁷ (1365/71).

1360er-Jahre

143 A. Palaiologos/Selino,
Kirche des hl. Zosimas, Meister 248
Abb. 138

Darstellung einer Hodegetria und eines Engels auf der gemauerten Ikonostase

Füllige, weiche, stark vereinheitlichte Gesichtsmodellierung mit ganz schweren, tiefen Schatten. Flache Gewänder mit schematisierten Faltenfurchen, völlig vererbter Schmuckstreifen auf dem Gewand des Engels.

Gegenüber den Bildern der vierten Malschicht in Phodele (s.o. Nr. 127), die thematisch Vergleichbares bieten, vergrößert und erstarrt, aber auch in der Licht-Schatten-Modellierung der Gesichter zugespitzt, d.h. unterwegs zum neuen Stil des späten 14. Jahrhunderts.

Zeit: 1360er-Jahre

144 Butas/Selino,
Kirche des Heilands⁴⁹:

Schlichte Bildkompositionen und einfache Bergformen. Auf den Gewändern Strichbündel bzw. Dunkellinien als Faltenstrukturen, deformierte „Faltenplatten“. Einheitlich gestaltete, schlichte, „erdige“ Gesichter; bei Haaren und Bärten hochgradige Ornamentalisierung (einzelne, parallele, gekrümmte Zöpfchen und Flechtchen; z.B. David [?]). Dominierende Rolle der Farbe (vor allem Violett, Blau, Rot). Leichter, zierlicher Schrifttypus der Jahrhundertmitte.

Das Detail der Gestaltung von Haar und Bart läßt sich an außerkretische Parallelen anschließen: Psača⁵⁰ (1365/71), Alte Klimentkirche von Ohrid⁵¹ (1378). Im übrigen besteht Ähnlichkeit zu Vulgarisierungsformen des Stils in Kreta, etwa in Blithias (1359/60; s.o. Nr. 133).

Zeit: 1360er-Jahre.

⁴⁴ Ebd., Abb. 527. Vgl. die Gewandbehandlung

⁴⁵ Ebd., Abb. 528. Ebenso.

⁴⁶ Duric, Abb. 72. Vgl. die Gesichtsmodellierung, die Rüstungen (auch in ihrem Zierat), den Schrifttypus (er ist anders als der im späten 14. Jahrhundert übliche [s. zu Anm. 41]) und verbindet diese Malereien mit dem Stil der Jahrhundertmitte).

⁴⁷ Vgl. die heiligen Krieger dort (Millet-Velmans IV, Taf. 68); vergleichbare Schmuckfreude.

⁴⁸ Lasc. 1970, 161 ff., Abb. 236; RbK IV, Sp. 1137.

⁴⁹ Lasc. 1970, 162 ff., Abb. 199; RbK IV, Sp. 1139 f.

⁵⁰ Millet-Velmans IV, Taf. 70, Abb. 135.

⁵¹ Duric, Abb. 83.

XI DIE PALAEOLOGISCHE MALEREI KRETAS IM LETZTEN DRITTEL DES 14. JAHRHUNDERTS UND IHRE „NACHZÜGLER“ IM FRÜHEN 15. JAHRHUNDERT

Darstellungen der Geschichte des Paläologenstils, die noch auf dessen spätere Entwicklung eingehen¹, registrieren für das fortgeschrittene 14. Jahrhundert eine auffällige Wendung im Erscheinungsbild der byzantinischen Malerei. Otto Demus², der diese neue Stilphase von den „barocken“ Formtendenzen des zweiten Jahrhundertviertels herleitet und mit der Regierungszeit Johannes' V. (1341-1391) synchronisiert, spricht vom Aufkommen eines erregten Expressionismus, der sich mit optischem Illusionismus verbinde, die Formen auflöse und mittels oft kühnster Technik in einem fast impressionistischen Luminarismus verflüssige. Gegenüber der Situation in Konstantinopel, wo diese neuen Tendenzen zurückhaltend gehandhabt würden, kämen in der „Provinz“ ihre extremen Möglichkeiten eher zur Geltung³. V. J. Đurić entwirft für die Malerei in Serbien und Makedonien ein insgesamt vergleichbares, freilich auch differenzierteres Bild. Neben einer expressiven Ausprägung⁴, deren Beschreibung sich eng mit der von Demus gegebenen Charakterisierung berührt, konstatiert er unter anderem noch eine andere Ausformung des neuen Stils⁵, die durch eine „heroische Stimmung“ gekennzeichnet sei, welche sich in epischer, kraftvoll-erhabener Wucht äußere. Im Zusammenhang mit beiden Tendenzen verwendet auch Đurić die Metapher „barock“⁶.

Schon die breite geographische Streuung der von den beiden Autoren als Beispiele für eine solche Entwicklung der paläologischen Malerei angeführten Monumente macht deutlich, daß es sich nicht um ein lokal begrenztes Phänomen

¹ O. Demus, *The Style of the Kariye Djami and Its Place in the Development of the Palaeologian Art* in: Underwood, *Kariye IV*, 107-160, vor allem 154 ff. Đurić 121 ff. - V. Lazarevs These, um die Mitte des 14. Jhs. löse ein eher graphisch ausgerichteter Stil eine eher malerische Kunsttradition ab (*Pittura* 354 ff.), trifft sicher Richtiges, bleibt aber doch insgesamt zu pauschal.

² a.a.O. 154.

³ O. Demus führt als Beispiel für ersteres die Pariser Kantakuzenos-Handschrift (Par. gr. 1242; 1372/5), für letzteres die Fresken von Ivanovo/Bulgarien (1360/70er-Jahre) und die Malerei Theophanes des Griechen in Rußland (vor 1378 in Nowgorod) an.

⁴ Vertreten vor allem in den Malereien des Marko-Klosters (1376/81) und der Monumente in seinem stilistischen Umkreis (Đurić 121 ff.).

⁵ Vor allem von dem Maler Jovan und seiner Schule vertreten: Malereien in der Kirche des hl. Andreas an der Treska (1388/9) und ihr stilistischer Umkreis (Đurić 129 ff.). Für O. Demus (a.a.O. 155) bezeugen die Malereien von Andreas an der Treska schon die gegen 1390 einsetzende und bis ungefähr 1420 anhaltende Rückkehr der paläologischen Malerei zu einer neuen „klassizistischen“ Haltung.

⁶ a.a.O. 132.

handeln kann. Daß es vielmehr in Konstantinopel seinen Ursprung hatte und von dort aus vielfach verbreitete, legen, neben der Tatsache, daß diese Stillen Künstler der „Provinz“ auch noch zu dieser recht späten Zeit mit der Zentrale verbinden⁶

Was nun die kretische Freskenmalerei des späten 14. Jahrhunderts angeht, so ist ein solcher Kontakt mit Konstantinopel über jeden Zweifel hinaus gesichert. Zum einen ist die Anwesenheit nichtkretischer Maler auf der Insel gerade für diese Zeit bezeugt, vor allem diejenige eines gewissen Alexios Apokarchos mit dem Joseph Bryennios von Konstantinopel aus korrespondiert⁷, der seinerseits selbst in den Jahren 1381–1400 als Vertreter des Ökumenischen Patriarchen in Kreta weilte, um eine Reform der unhaltbaren kirchlichen Zustände einzuführen. Zum anderen findet sich, während diesem Meister keines der noch auf der Insel existierenden Monumente zugewiesen werden kann, ein Werk, in dem der Bezug zur hauptstädtischen Kunst evident ist, die Fresken im Querhaus des Hauptaltars von Balsanoneo/Kainurgio, die aufs engste mit der Malerei der Pariser Kantakuzenos-Handschrift (Cod. Par. gr. 1242, 1372/5) verbunden sind⁸. Man wird deshalb mit der Vermutung nicht fehlgehen, daß auch in Kreta der Anstoß zu der stilistischen Wende von Konstantinopel ausging.

Das früheste datierte Monument der neuen Stilphase auf der Insel stammt aus dem Jahr 1370 (Kirche des Johannes Prodromos von Kritsa/Merabello). In sie sich anderswo (Kirche der Hestia Maria von Samaria/Sphakia; Graffito von 1379), in weit abgelegener, üblicherweise hochkonservativer Gegend, bereits in den 1370er Jahren als voll entwickelt, ja schon vulgarisiert, präsentiert wird, mag wohl schon die späteren 1360er-Jahre als denjenigen Zeitraum annehmen dürfen, in dem das Neue die Insel zum ersten Mal erreicht hat.

Das Gesicht, das es auf Kreta zeigt, entspricht durchaus der auch für andere Provinzen der byzantinischen Malerei angebotenen Charakterisierung (s.o.). Dabei läßt die große Zahl der auf der Insel aus dieser Epoche erhaltenen Monumente eine Art Entwicklungsbogen des neuen Stils erkennen: Auf eine erste Phase (ca. 1365–1380), in welcher mit dessen Expressivität in oft massivem Ausmaß experimentiert wird, folgen zwei Jahrzehnte der Beruhigung und Formalisierung.⁹

⁶ Vor allem in der Pariser Kantakuzenos-Handschrift (s. Anm. 3).

⁷ Für den führenden Meister der Fresken des Marko-Klosters und für den Maler Ioannis Apokarchos (Durr. 122, 129), für Theophan Grek Herkunft aus Konstantinopel (s. Anm. 1) vgl. PKG III, 147, 165, 296.

⁸ N. B. Brundakos, *Oi Ikonotomoi kai oi Koptoi kata to 1400*. Athen 1947, 122f.

⁹ N. B. Brundakos, *Oi Ikonotomoi kai oi Koptoi kata to 1400*. Athen 1947, 122f. S. unter Nr. 150.

15. Jahrhundert (ca. 1400–1420), in dem sich mit einer bestimmten Wende schon eine neue Entwicklung anbahnt, hält sich in einer einfacheren und vulgarierten Form noch an den alten Stil.

Diese sind während der gesamten Dauer dieser fünf, sechs Jahrzehnte, unbeeinträchtigt von sonstigen Veränderungen, dadurch gekennzeichnet, daß der Ausdruck der neuen Stilphase dominierend, schafft (und nicht umgekehrt, wie es in der vorangehenden Stilphase der Fall war). Dabei ist die neue Kunst nicht unbedingt in Hinsicht originell vom „Zweiten Paläologenstil“ wie auch von der darauf folgenden Malerei des zweiten Jahrhundertdrittels werden durchaus Gestaltungselemente übernommen und fortgeführt, jedoch dynamisiert, zugespitzt und einer expressiven Steigerung unterworfen.

Während der ersten Phase (ca. 1365–1380) ist diese Tendenz am weitesten getrieben. Die bisherige Harmonie in Bildaufbau und Figuren, „regie“ ist einer Unruhe gewichen, welche, je nach Monument und Umständen verschieden ausgeprägt, die Bildkompositionen als Ganzes und in all ihren Teilen aufstört. Der Kontur verliert seine maßvolle Geschlossenheit, bricht aus in lebhaft bewegte Gewandsäume oft ekstatisch bewegter Gestalten mit aufgeregt ausfahrender Gestalt (Himmelfahrtsszenen). In bisher glatte, nach außen fast abweisend wirkende Oberflächen brechen, zwischen herausragenden Stegen und breiter ausgedehnten Erhöhungen, tiefe Höhlungen ein, die völlig im Dunkel versinken. Die hoch gelegenen Stellen bescheint dafür oft ein helles Licht, das nicht mehr, mehr oder minder einheitlich, über allem liegt und dunklere Farben heller macht, sondern auf den herausragenden Punkten körperhafter Volumina schimmernde Akzente setzt (bei der Gestaltung der Gesichter ist in dieser frühen Phase noch eine gewisse Inkonsistenz festzustellen: Während bei den Gesichtern älterer Menschen die beschriebene Technik schon angewandt wird, sind jugendliche Gesichter eher noch nach dem bisherigen Herkommen modelliert: breite, glatte, farbig bestimmte Flächen, oft mit Grünschaten am Rand). Unruhe kommt auch in die Landschaftshintergründe, wo oft „flackernde“ oder sich blühende Bergformen dem gesteigerten Spiel von Licht und Schatten ausgesetzt sind. Auch das Kolorit verliert seine harmonische Wärme. Es wirkt gerne gesucht, durch fahle, giftige Farben gelegentlich sogar verstört, sonst aber mindestens apart. Und zuletzt sei auch noch der Schrifttypus erwähnt (geradezu eine Leitform während des ganzen späten 14. Jahrhunderts). Eine expressive Wirkungsabsicht dynamisiert auch ihn, in den scharf gegeneinander kontrastierten Haar- und Fettstrichen, den überall ausbrechenden Zacken.

Die in der zweiten Phase (ca. 1380–1400) eintretende Beruhigung ist nicht im Sinne einer neuen, „klassizistischen“ Harmonie zu verstehen. In den Bildkom-

positionen ist vor allem in Werken der 1380er-Jahre, eine Tendenz zur teilweisen flüchtigen Anordnung der Bildelemente zu beobachten. Sie führt in manchen Fällen (Dreifaltigkeitskirche von Hagia Triada/Rethymnon und ähnliche Monumente) zu sperrigen Konstruktionen, in deren gespannten Verstrebnungen expressive Lebendigkeit gewissermaßen „statisch“ gebändigt wird. Anderswo zeigt sie sich in rechtwinklig gekanteten Hintergrundarchitekturen (Panagiakirchen von Rustika/Rethymnon und Meronas/Amari) oder in einem rechtwinkligen „Raster“ (Monophatsi). In allen Fällen wird der Antagonismus zwischen konstruktiver Gesamt tendenz und Drang nach Lebendigkeit zum Träger einer auch hier spürbaren expressiven Wirkung. Solch ein innerer Widerstreit kennzeichnet oft nicht nur die Gesamtanlage der Bilder, sondern auch ihre Einzelelemente (Architekturen, Gewänder, Köpfe): Sie wirken holzschnittartig zugeschnitten, verhartet, die eher dynamisch ausgeprägte Expressivität der Malerei von 1380 hat sich in eine statische verwandelt. Die damals unbändige Lebhaftigkeit der Bewegungen, Gesten und Mienen ist jetzt zwar nicht ganz verloren gegangen, ist doch reduziert und gebändigt. Bei der Modellierung der Gesichter werden die Ansätze von 1365/80 konsequent zu Ende gebracht, vor allem in der Malerei der 1380er Jahre. Auf dunklem Grund schimmert das Licht nur noch in begrenzten Punkten und Strichen (Panagiakirche von Rustika/Rethymnon u.a.). Später, in den 1390er Jahren, begegnet eine noch krassere Hell-Dunkelkontrastierung, bei der aber begrenzte helle Flächen auftreten (Panagiakirche von Meronas/Amari, Georgskirche von Artos/Rethymnon und ähnliche). Anderswo (beispielsweise in der Kirche des hl. Athanasios von Kephali/Kisamos) wird im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts diese starre Art der Gestaltung (vor allem der Gesichter, aber auch anderer Bildelemente) zurückgenommen; ein flackernd und vor allem lobig malerisch eingesetzter Pinsel führt in diesen Monumenten bis zu einem gewissen Grad zu einer Auflösung der festen und harten Form; inhaltlich entspricht dem eine Neigung zu einer erzählerischen, „episch“ breiten Gestaltungsweise, bei der eine Tendenz zu „irdener“, massiger Modellierung einhergehen kann (z.B. in der Kirche des hl. Athanasios von Kephali). In manchen Monumenten der 1380er-Jahre (Kirche des hl. Antonios von Sigia/Selino, Panagiakirche von Spelia/Kisamos, teilweise in Rustika) kann beobachtet werden, daß zu der harten, expressiven Ausprägung des Stils von Anfang an eine extreme, „lyrische“ Gegenposition existiert, die durch eine weiche, spannungslose, völlig von der Farbe bestimmte Formgebung gekennzeichnet ist. Insgesamt zeigt sich, daß das Gesicht der Kunst während dieser beiden Jahrzehnte keineswegs abschlüssig aussieht, daß mehrere „Strömungen“, immer wieder gegeneinander und desselben Monuments in reizvoller Interferenz, nebeneinanderher verlaufen. Der in den Jahren zuvor gegebene Anstoß wird nun in verschiedenen

den kretischen, sei es mit neuem Blick nach Vorbildern außerhalb der Insel, sei es mit neuem Blick nach Vorbildern innerhalb der Insel.

die sich in der Kunst dieser beiden Jahrzehnte zeigten, werden in den Werken des frühen 15. Jahrhunderts (ca. 1400-1420) fort- und weitergeführt. Zwar bleibt die Lebendigkeit der vorausgehenden Malerei bis zu einem gewissen Grad erhalten, in manchen Monumenten erstarren jedoch die Formen bis hin zu einer symmetrischen, geometrisierenden Linearität, wirksam übermäßig hart und trocken, manchmal geradezu „gefroren“. Lösungen der Malerei aus der Zeit vor 1400 werden vulgarisiert, vergrößert; daneben ist, bei den besten Werken (z.B. der Johanneskirche von Erphoi/Myliopotamos), auch eine Verfeinerung belegt, die jedoch ebenfalls der beschriebenen Erstarrung nicht entgeht. Die Bildkompositionen sind in jedem Fall durch eine reichende, oft monotone, der Fläche entlang geführte Füllung des Bildraums gekennzeichnet, eine Spannung gegeneinander verstreuter Einzelelemente nicht mehr zuläßt. Die Gesichter sind teils flach, teils aber auch körperhaft gestaltet; es findet sich auf ihnen eine Modellierung durch das Licht wie bei Werken der 1380er-Jahre, in anderen Fällen aber auch, als neues Element¹², eine Lichtgelbung, die mit kleinen, flüchtigen Schraffuren durch Weißstriche arbeitet. Wie vor 1400, existiert auch im frühen 15. Jahrhundert eine Gegenposition zu dem durch die beschriebene Härte und Erstarrung gekennzeichneten Hauptstrang der Entwicklung: Ein paar Fälle besonders weicher, zart „lyrischer“ und stark von der pastellenen Farbe beherrschter Malerei (vor allem in der Georgskirche von Prines/Selino und in der Euthychioskirche von Tsiskiana/Selino, Werken des Malers Nikolaos Mastrachas), in den besten Bildern eine feine, stille Kunst, könnten möglicherweise auf vergleichbare Vorläufer vor 1400 (s.o.) zurückzuführen sein.

¹¹ Die von M. Mpormpudakis wiederholt (Arch.Deltion 30 Chron. [1975] 353; BK 123 ff.) vorgebrachte Hypothese, eine bestimmte Denkmälergruppe, die er auf die Förderfähigkeit der Familie Kallerges zurückführt, sei einer fest umschriebenen Stil- und Schultradition zuzuschreiben, wird der, wie man sieht, sehr differenzierten Realität kretischer Malerei zu dieser Zeit im allgemeinen und der betreffenden Werke im besonderen nicht gerecht.

¹² Außerhalb Kretas schon etwas früher belegt, z.B. in Calendzicha/Georgien (1384/96, Lazarev. Pittura, v.a. Abb. 521, 524).

WICHTIGE MONUMENTE

AUS DEM ERSTEN ABSCHNITT DER STILPHASE (ca. 1365-1380)

DATIERT

145 Kritsa/Merabello,

Kirche des hl. Ioannes, 1370¹.

Formenrepertoire z.T. von früher übernommen (Rudimente des „Zweiten Paläologenstils“; Lichtgrate und „Faltenplatten“ des Stils der Jahrhundertmitte), jedoch in schwungvolle Bewegung versetzt (so daß die Gewandformen fast ein Eigenleben gewinnen) und einem zugespitzten Hell-Dunkel-Kontrast ausgesetzt (leuchtend hell akzentuierte Faltengräte, Säume und, vielfach streifige, aber auch gerundete oder geometrisch-spitzwinklige, Flächen zwischen Stellen, die ganz im Dunkel versinken).

Auch auf den Gesichtern Hell-Dunkel-Kontraste, aber z.T. mit kontinuierlichen Übergängen; die Hellflächen überwiegen; weiße, kleine Lichtstreifen akzentuieren Stirne, Augenpartie, Nasenrücken, Kinn, Hals. In den Gewölbebildern Gewänder und Gesichter weicher, d. h. weniger kontrastbetont, gestaltet als bei den großen Figuren des Apsisbereichs; dabei die Gesichter in den Gewölben dunkler gehalten, nur die kleinen weißen Lichter setzen noch Akzente. Eckige, sperrige Bauten und Möbel mit z.T. schwungvoll bewegten Formen (Thron der Verkündigungsmaria²). Reduzierte, eher dunkle Farbskala (vor allem Braun-, Ocker-, Blau- und Rottöne).

Außerkretische Parallelen derselben Zeit (Hodegetriadarstellung der Anagyrenkapelle von Vatopaidi um 1371³, Psacha 1365/71⁴) zeigen vergleichbare Strukturen, wirken aber im ganzen flacher, weniger expressiv-kontrastreich. In den Fresken des kretischen Kyteros (1372/3; siehe gleich) sind, bei allem Qualitätsunterschied, manche Details gut vergleichbar (Augenpartie, Rolle und Platzierung der weißen Lichtstrichlein auf den Gesichtern, Strukturierung von Haar und Bart, ebenso gelegentlich der Gewänder).

Arch.Deltion 23 Chron. (1968) 423, Taf. 394, id. 30 Chron. (1975) 355 f., Taf. 259 f.; BK 434 f., Abb. 403 f.; RbK IV, Sp. 1143.

¹ Vgl. damit Entsprechungen im „Schiff“ der Panagiskirche desselben Ortes aus der Zeit um 1320 (s.o. Nr. 98); sowohl Traditionsverhaftetes wie Neues der Malerei um 1370 kann an Hand dieses Beispiels gut begriffen werden.

² Danc, Abb. 84 (ebd. 113: Herkunft dieser Malerei aus Thessalonike).

³ Für die Gewandgestaltung dort s. etwa Millet-Velmans IV, Taf. 59, Abb. 116, Taf. 64 Abb. 125 f.; Taf. 70, Abb. 135.

146 Kytros, Selino,

Kirche der hl. Parnskeue. 1372/95.

Abb. 189.

Figurenreiche Szenen voll bunter, leuchtender Farben (vor allem Rot, das gerne in großen, kaum strukturierten Flächen eingesetzt werden; anderswo bei der Gewandgestaltung vergrößerte, „heruntergekommene“ Vorbilder der Zeit um 1350⁶, aber auch spätere Parallelen⁷ spürbar. Die Köpfe eher körperhaft modelliert als die Gewänder, dabei neben Grün- vor allem starke Braunschattierungen modelliert als holzschnittartige Gestaltung von Haar und Bart. Auch hierin zeigt sich diese Malerei vielfach durchaus auf der Höhe der Zeit⁸, freilich von nicht allzu hoher Qualität, da recht grob, hart und schematisiert. Eine höchstens von außen aufgesetzte Expressivität hat in ihr die volkstümliche Maltradition Kretas (wie sie ein gutes Jahrzehnt zuvor etwa in Palaia Rumata vorliegt, s.o. Nr. 134) berührt.

147 Samaria/Sphakia,

Kirche der Hosi Maria, vor 1379⁹.

Abb. 140.

Das eine oder andere Detail („Faltenplatten“, „-streifen“ auf den Gewändern) stammt aus dem Formenschatz der vorausgehenden Stilphase, wurde aber lebhaft verstärkt, auch in Farbe umgesetzt von einem provinziellen, aber rezenten, eigenwilligen Maler, der die Stil Tendenzen der Zeit ganz persönlich verarbeitet hat. Die Umrisse des Stils wird bei ihm zu einem dynamischen Spiel sperrig ineinander verspannter, teils hart akzentuierter, teils aber auch streifig weich angelegter Linienstrukturen (schöne Beispiele: Anastasis- und Hypapante-Szene). Diese bestimmen auch die Formgebung des Details: als aufgeregt flirrendes, buntes Faltengeflecht überziehen sie die Gewänder, und manche Köpfe lösen sich in ornamentalen, dazwischen und zugehörige Einzelelemente auf (bezeichnendes Beispiel für beides: Kommen der Hosi Maria). Reich bewegte Hintergrundberge (z.B. Anastasis-Szene) und lebhaft verzweigte Hintergrundbäume (z.B. Kreuzigungsszene). Helles, ex-

hell-leuchtliches Grün-Rosakarmin-Braun und Violett in vielen Tönungen.

Blau

zu Werken derselben Zeit sind spürbar, die hier in provinziell-variierter Form gespiegelt erscheinen Cod. Par. gr. 1242 (1371/5) fol. 1160¹¹ (3. Viertel 14. Jahrhundert), Recani¹² (um 1370) fol. 71), Vatopaidi, Anargyren-Kapelle¹⁴ (um 1371), Rajaković-Grah (1371), Monoptoskirche von Ohrid¹⁵ (1379), Marko-Kloster¹⁶ (um 1376) und die Malerei von Samaria kann demnach nicht lange vor 1379 entstanden sein, der zweiten Hälfte der 1370er-Jahre).

UNDATIERT

148 Kloster Kera/Pedias,

Katholikon, Fresken im Westraum¹⁷.

Malerei, die den Übergang zu dieser Stilphase dokumentiert. Sie ist stark noch vom Stil der Jahrhundertmitte bestimmt (formale Bändigung noch mancher Serie z.B. der Kreuztragung; Details, wie Faltengräte, -platten, Zickzacksäume), greift sogar noch auf Früheres zurück (die Prodoxia-Szene ist ikonographisch, aber nicht stilistisch, fast identisch mit derjenigen in der Onuphrios-Kirche von Genna [1329; s.o. Nr. 101]; lebhaft bewegte, geschwungene und geflammte Strukturen bei Hintergrundgebäuden [Hypapante-Szene]). Daneben aber erste Anzeichen des neuen Stils, die jedoch noch in die teils formalisierende, teils erzählerische Tendenz der Kunst von 1340/60 eingebunden sind, d.h. noch nicht expressiv-dramatisch im eigentlichen Sinn wirken: Erzählerische, sichtlich um Differenzierung und Lebensnähe bemühte Lebhaftigkeit mancher Szenen (z.B. Letztes Abendmahl); Rolle und Anlage der Dunkel-„löcher“ auf Gewändern (während sie etwa

⁶ Buchthal, *Palaeologan Illumination*, Fig. 33. Vgl. etwa die Figur des Jakobus hier mit derjenigen in der Metamorphosis-Szene von Samaria (Falten).

⁷ Ebd. fig. 36 ff. (die vier Evangelistenporträts).

⁸ Vgl. den Waffenrock des hl. Demetrios (Đurić, Abb. 72) mit demjenigen des hl. Georg in Samaria.

⁹ Vgl. diesbezüglich den hl. Merkurios (Millet-Velmans IV, Taf. 72, Abb. 138) mit diesem hl. Georg.

¹⁰ Gewand der Maria Hodegetria (Đurić, Abb. 84).

¹¹ Gewand der Maria (Ebd., Abb. 85).

¹² Vgl. dortige Köpfe (Millet-Velmans IV, Taf. 24, Abb. 141 f., Taf. 106, Abb. 192; Petković I, Abb. S. 143a), Gewänder (Millet-Velmans IV, Taf. 76, Abb. 146, Taf. 82, Abb. 155, Taf. 86, Abb. 160; Vgl. Simeon der Hypapante-Szene in Samaria; Millet-Velmans IV, Taf. 77, Abb. 147, Taf. 81 f., Abb. 154 f.; Vgl. Gestalten der dortigen Himmelfahrtszene: Bergjermen (Petković I, Abb. S. 143a, 146a; Vgl. Erweckung des Lazarus, Metamorphosis in Samaria), den bewegten Linienstil überhaupt (Petković I, S. 143 a, 144 a, b, 145 b; Petković II, Taf. CLXIII; Millet-Velmans IV, Taf. 86 f.).

¹³ *Asin Deltion* 26 Chron. (1971) 528, Taf. 544 a, b; id. 27 Chron. (1972) 660 f., 669 ff., Taf. 622, 623 a, b; id. 28 Chron. (1973) 602, Taf. 569 b, 570; BK 414 ff.

¹ Lass 1971, 166 ff., Abb. 202-206, BK 202 ff., Abb. 161; RbK IV, Sp. 1139.

² Christus der Theosis, Beut. vgl. Christus fol. 389^v des Cod. Sinait. gr. 152-1346 Späthilares II, Abb. 460; hl. Kyriakos, Lichtmuster auf den Beinen.

³ Johannes der Theosis (vgl. Johannes d. Täufer in Treskavac vor 1360, Đurić, Abb. 78; Himmelfahrtsszene (vgl. Johannes d. Täufer, Elias, Christus der Myrophorosiszene in Marko-Kloster um 1376, Millet-Velmans IV, Taf. 74, Abb. 141, Taf. 76, Abb. 145; Taf. 80, Abb. 153).

⁴ Gesichtsmaskierung. Vgl. etwa die hl. Marina mit der völlig detailgleichen „Muttergottes“ bei der Kränzung von Ohrid 7. Jahrzehnt des 14. Jhs. Đurić, Abb. 80; Haar und Bart. Vgl. etwa den hl. Petros oder den David mit Kopfen in Mater 1356/60, Millet-Velmans IV, Taf. 27, Abb. 76; Psalms 1365/71, ebd. Taf. 70, Abb. 135; Marko-Kloster, ebd. Taf. 102, Abb. 189.

⁵ Graffiti vom Jahr 1379, Lass 1971, 96 ff., Abb. 387-396, RbK IV, Sp. 1144 f.

Fall des Tuchs verdankt werden, sind sie hier, irgendwie noch dem Stilideal des 14. Jahrhundertmitte folgend, einem heteronom von außen organisierenden, Formstärker unterworfen, siehe Gestalten der Hypapante-Szene, Jesus der Fußwascher, Modellierung von Körpern und Gesichtern durch nur gelegentlich punktuell begrenzten (Nasenspitze, Lippen, Kinn, Backenknochen), sonst eher noch flächig auftretenden Lichtschimmer (siehe etwa in der Abendmahlszene den Apostel Petrus gegenüber den anderen Aposteln). Manches identische Detail vor allem die runden Kopfformen mit ihrer auffällig reduzierten Kinnpartie legt die Vermutung nahe, daß hier der (die) Meister am Werk war(en), der (die) einige Zeit zuvor schon den Altarraum dieser Kirche (s.o. Nr. 109) ausmalte(n). Der stilistische Ort dieser Bilder wäre durch sie besonders plausibel gemacht.

Zeit: (Spätere) 1360er-Jahre?

149 Potamies-Pedias.

Kirche des Heilands¹⁸.

Abb. 141

Lebhaft Bildkompositionen, oft voll vehementer Bewegung (z.B. Szene des Judasverrats). Durch geometrisch konstruktive Verspannung der Bildelemente, der Fläche entstehende Dynamik. Helles, buntes Kolorit (vor allem Rot und Grün) Neigung zum Präzisen, zum verspielten Detail (z.B. der gekrauselten Schürze des Wassersüchtigen in der betreffenden Wunderszene). Bordenflair, Hintergrundberge neben eher traditionellen, ruhigen Formen auch Gestaltungen im „neuen Stil“ (konvex geböhlte Lichtflächen, Szene der Heilung des Wassersüchtigen, „Schwerm“, „bunt“ angelegte, oft schwungvoll ausladende Architekturen (z.B. Szene „Christus vor den Hohenpriestern“). Gewänder: teilweise einfache, schlichte Drapierungen, auch große, die ganze Länge einnehmende Faltenzüge (z.B. Kreuzigungsszene), z.T. aufgewühlte, vom Hell-Dunkel-Kontrast (Dunkleinschneiden zwischen Lichtflächen und -kanten) beherrschte Drapierungen (Szene des Jüngsten Gerichts). Körper hell-dunkel modelliert, aber das Licht noch nicht als solches eingesetzt. Gesichter teilweise in der „neuen Manier“ gestaltet (kleine Lichtpunkte und -strahlen auf dunklem Grund, z.B. Szenen der Kreuzigung, des Jüngsten Gerichts). Schrifttypus derjenige des späten 14. Jahrhunderts.

Eigenartige, sehr persönliche Mischung aus schon Überholtem und Modernem. Der Maler wurzelt noch in der Kunst um 1350/60 (vgl. Parallelen zu Mateic¹⁹ 1350/60), die hier aber in Bewegung gesetzt, zugespitzt wird. Sie ist noch frei

¹⁸ Arch. Deltion 21 Chron. (1969) 441, Taf. 148; Chatzedakes, Wandmalereien 65, BK 407; nur zu früher Datierung; Abb. 113, RbK IV, Sp. 1143f.

¹⁹ Vgl. die Modellierung von Körpern Millet-Velmans IV, Taf. 42, Abb. 86, Taf. 43, Abb. 87 in Potamies: z.B. Szene „Christus steigt aus Kreuz“ und Gewändern (Linenbündel

an konstantinopolitanische Vorbilder (vor allem Handschriften Gruppe) wie sie anderswo in Kreta vorherrschen (Balsamonero Nordschiffs Argulio; Samaria; Sgurokephali; s. Nr. 150, 151, 147, aber expressiven Malereien in Mistras (Bilder im Diakonikon der Kirche²⁰) sehr nahe. Spät: 1360er-Jahre, um 1370²¹.

150 Balsamonero/Kainurgio,

Ek. Katholikon,

Ostteil des Nordschiffs²²

Abb. 143, 144

Weitgehend gut erhaltene Fresken, östlich an Bilder, die aus dem beginnenden 14. Jahrhundert stammen (s.o. Nr. 90), anschließend.

Höchst qualitätsvolle, virtuos verfeinerte Malerei, bei der engster Bezug zu konstantinopolitanischen Vorbildern (Handschriften der Hodegon-Gruppe²³) unübersehbar ist, die geradezu wie eine unmittelbare Übertragung von Buchm miniaturen auf die Wand aussieht.

„Geschuppt“-getreppte Hintergrundberge; zarte, in die Landschaft verstreute Bäumchen, Pflanzen und Blumen; bei den Gewändern neben schlicht einförmigen Gestaltungen auch fein durch Lichter strukturierte, kleinteilige, auf Hell-Dunkel-Wirkung abgestellte Drapierungen; auf Körpern und Gesichtern begrenzte Lichtfeldchen und -punkte auf dunklem Grund. Zartes pastellartiges Kolorit gesuchter Töne (Blau, Moosgrün, Orange, Karmin, Violett).

Manche Details („Faltenplatten“, „-streifen“ auf den Gewändern) stammen aus dem Repertoire der Malerei um 1350, andere (z.B. Apostelkommunion: Lichter an den Armen) sogar aus demjenigen des „Zweiten Paläologenstils“ des frühen

in Mateic passim; in Kreta: Kirche des Erlösers von Hagia Eirene/Selino, 1359/60, s.o. Nr. 132).

²⁰ Nach Chatzedakes (Mistra, Athen 1981, 86 ff.) trennt eine „betonte Brutalität... in den übertriebenen Posen und der Häßlichkeit der Gesichter“, trennen „realistische, expressionistische Züge“ diese Bilder scharf von den übrigen Malereien in der Peribleptos-Kirche. Vgl. mit Potamies die bis ins Detail identische Gestaltung des Körpers Christi (Brust, Bauch, Knie) in der Szene „Christus steigt vom Kreuz“ hier wie dort. In Mateic (1356/60) dieselben Details (s. vorherige Anm.).

²¹ Weitere Parallelen zu dieser Datierung: Psaca 1365/71 (Millet-Velmans IV, Taf. 64, Abb. 125 f.; vgl. die gesamte Stilhaltung); Kritsa/Merabello, Kirche des hl. Johannes, 1370 (s.o. Nr. 145; vgl. die Gewandmodellierung der Szene des Jüngsten Gerichts in Potamies); Koimesis-Ikone in St. Petersburg („3. Viertel 14. Jh.“; Lazarev, Pittura, Abb. 527; vgl. Lichtmuster auf den Gewändern).

²² Ostjoch und Altarraum. Arch. Deltion 30 (1975) 357; Chatzedakes, Wandmalereien 73 f., BK 315 f., Abb. 110 f.; Kalokyres, Abb. BW 45; RbK IV, Sp. 1141 f.

²³ Buchthal, Palaeologan Illumination 165 ff.

ter Engel im Chor der Zurückbleibenden in der Himmelfahrtsszene) auf der Gewandern deutlich ausgeprägte Hell-Dunkel-Kontraste (z.B. Jesus der Ege-
Szene); wirf, verwinkelte, geknickte Säume; Köpfe alter Männer mit bet-
Lichteckten, junge dagegen großflächig (heller Ocker, grüner Männer mit bete-
delliert. „Geschuppte“ Bergformen, zierliche Pflänzchen zwischen den Felsen.
Auch hier (s. das vorige Monument) erscheint die feine Ruhe der Ma-
von Gerakari (s.o. Nr. 129) aufgewirbelt und aufs höchste erregt. Malerei
Nachbarschaft der Fresken im Ostteil des Nord„schiffs“ von Balsamoneo (s.o.
Nr. 150), jedoch an der Schwelle zum Volkstümlichen, Vergrößerten („grobes
koko“) dabei von durchaus achtbarer Qualität, nicht ohne Reiz. Parallelen wie
eben³⁸.

Zeit: 1375/80.

153 Apostoloi/Pedias.

Kirche des hl. Georgios³⁹.

Abb. 147, 148.

Bedeutender, recht gut und fast vollständig erhaltener Freskenzyklus. Wei-
volle Fresken eines Malers von großer persönlicher Eigenart. Landschaftsmot-
gründe, in denen Hell und Dunkel schroff nebeneinandergesetzt sind (z.B. in der
Geburtszene, in der Szene des Einzugs in Jerusalem schafft eine gewittig-fäh-
Stimmung mit „magisch“ hell beleuchteten Bergflächen eine Atmosphäre, wie man
sonst nur von El Greco kennt). Ihre Formen gleichen züngelnden Flammen.
z.B. Metamorphosis-Szene) und unterstützen so die übrige Unruhe dieser Bilder.
Gestik von oft kaum mehr überbietbar zugespitzter Expressivität (z.B. in den
Passionsbildern), dabei Neigung zum Genrehaften, zum schildernden Erzähler
(Baptophorosszene: Kinder, Mimik der Erwachsenen, zum schildernden Erzähler
studien von sich Entkleidenden; Blümchen in manchen Landschaften). Erregende
Wirken auch durch die intensiven, stellenweise fast stechenden Farben (ocker-
braun, rot, grün, grau, violett, schwarzblau). Ebenso auf manchen Gewändern
(die sonst von glatten, straffen Faltenzügen beherrscht werden) eng begrenzte

³⁸ Vgl. z.B. mit dem Petrus der Himmelfahrtsszene: Cod. Vat. gr. 1160 (3. Viertel 14. Jh.) vor allem fol. 100r (Eubios, Buchthal a.O., Fig. 38). Balsamoneo: Apostelkom-
munion, zweiter Apostel von rechts: Samaria (vor 1379). Simeon der Hypapantose-
mit dem toten Engel der Himmelfahrtsszene: Cod. Par. gr. 1242 (1371/5), fol. 92r
links. Vgl. auch die Bergformen und die Pflanzen im Cod. Par. gr. 1242, fol. 92r und
in Balsamoneo. Die Gewanddrapierungen können mit denen in der Johanneskirche von
Kritsa (1370) verglichen werden, wirken aber „en miniature“, d.h. zierlicher, verglichen
mit den Bildern in der Metamorphosis-Kirche von Pyrgos, Euboia 1310 nach M. Georgiou
96f. (s. unten 1296f.). RbK IV, Sp. 1143.

von umgebenden Dunkel abhebende Lichtflächen (z.B. die vorder-
der Szene der Lazaruserweckung). Vergleichbare Lichteckte spielen auf
schon zu sehen etwa bei den Prophetenporträts auf den Gurtbo-

Verschiedene Anregungen der Zeit (1370er-Jahre) scheinen hier aufgegrif-
„zugespitzt“. Manche Gewanddrapierungen erinnern an die Fres-
Johanneskirche von Kritsa/Merabello⁴⁰ (1370; s.o. Nr. 145), andere De-
Architekturformen, Wasserwellen, Körpermodellierung) ähneln Gestaltun-
in den Bildern der Erlöserkirche von Potamies/Pedias⁴¹ (s.o. Nr. 149), vie-
Gewänder, Architekturelemente, Blümchen) verweist auf die Tradition der
Hodegon-Malerei⁴².

Zeit: Um 1375.

154 Mesa Karteros/Pedias,

Kirche des hl. Ioannes⁴³.

Geringfügige Freskenfragmente, vor allem Köpfe, heute im Historischen Mu-
seum in Herakleion aufbewahrt.

Die Modellierung der Gesichter (Lichtflecken, -punkte, -striche auf dunklem
Grund) und der Haare und Bärte (helle Strähnen, die in dunkle Flächen ein-
gebetet sind) sowie ihre entschieden zugespitzte, akzentuierte, kontrastierende
Gesamtaufassung könnten auf die Malereien der Georgiskirche von Apostoloi (s.
oben, vgl. vor allem einige Apostelköpfe in der dortigen Himmelfahrtsszene) als
Parallele verweisen⁴⁴.

Zeit: Um 1375?

⁴⁰ Vgl. dort z.B. die Deesismaria mit der Kreuzigungsmaria und dem linken Engel der Grab-
legung hier, den Johannes der Deesis mit der Gestalt unten rechts in der Grablegungsszene.

⁴¹ Vgl. dort den Körper Christi in der Szene „Christus steigt ans Kreuz“ (seinerseits parallel
zu Gestaltungen des Meisters der Diakonikonszenen in der Peribleptos-Kirche von Mistra,
s.o. Anm. 20) mit dem Körper des Christus der Taufszenen hier, die Wellen in der Szene
„Christus errettet Petrus“ dort mit denen derselben Szene hier.

⁴² Teilweise Detailähnlichkeit (z.B. Elias und Petrus in den Metamorphosis-Szenen Cod.
Par. gr. 1242 [1371/5] fol. 92r und hier; Architekturelemente, in Cod. Kutlum. gr. 62,
fol. 3r, Cod. Vat. gr. 1160, fol. 24r, 67r 100r, 154r [Buchthal, Palaeographia Illumination,
Fig. 34, 36-39] mit solchen im Vordergrund der Kreuzabnahme hier, usw.). Während die
Hodegon-Malereien zart verspielt und „rokokohaft“ wirken, erscheinen die in Apostoloi
entschiedener, markanter, aber nicht gröber. Demgegenüber stellen die Fresken der Ho-
sia Maria-Kirche von Samaria (s.o. Nr. 147) eine krasse Vergrößerung dar, wiewohl sie
stellenweise (Verklärung, Kreuzigung) bis ins ikonographische Detail mit ihren Entspre-
chungen in Apostoloi identisch sind.

⁴³ BK 342. RbK IV, Sp. 1147.

⁴⁴ Das Fragment einer Lazaruserweckung aus Mesa Karteros gehört wohl nicht in die Reihe
dieser Köpfe: eine stilistische Einordnung ist aber wegen seines geringen Umfangs kaum
möglich.

155 Galypha/Pedias.

Kirche des hl. Panteleimon⁴⁵.

Abb. 146.

Hintergrundarchitekturen aus bunt zusammengeschobenen Formen; sehr weiche, „wattige“ Struktur der Hintergrundberge. Auf den Gewändern lebhaft gefaltete Oberflächen, durch breite, geknickt verlaufende, Dunkelfurchen in die Tiefe hinein aufgerissen; dazwischen gleißend helle, licht gerandete Streifen. Die Gewänder mit ausgeprägten Hell-Dunkel-Kontrasten. Lichtschimmer auf den exponierten Stellen (Stirne, obere Wangenpartie, Nasenspitze, Kinn). Haar und Bart aus gezogenen, glatten Weißstrahlen (auch in Büscheln), wobei einzelne Weißstrahlen herausgehoben sein können.

Parallelen: Codices der Hodegon-Gruppe und die damit zusammenhängenden kretischen Fresken⁴⁶, Psarā⁴⁷ (1365/71), Šiševo⁴⁸ (um 1380). Vulgarisiert, z.T. übersteigerte Version der frühen Phase des neuen Stils von nicht allzu hoher Qualität, d.h. provinzielle Ausprägung einer Kunst, wie sie z.B. in Apostolos⁴⁹ (s.o. Nr. 153) vorliegt.

Zeit (Spätere?) 1370er-Jahre?

156 Evangelismos/Pedias.

Kirche der hl. Paraskeue⁴⁹.

Abb. 152.

Auf den Hintergrundarchitekturen scharfe Scheidung zwischen Licht und Dunkel (Szene der Klugen und Törichten Jungfrauen). Lockere, leichte, von zarten Pflanzen beherrschte Landschaftshintergründe (Szene der Urväter mit der Seelen im Schoß). Auf den Gewändern teils sehr verhärtete, grobe Rudimente vorausgehender Gestaltungselemente, teils skizzenhaft-elegante Lichtlinien (Christus in den Paradiesesszenen, vor allem derjenigen der Vertreibung der Unreinen). Bei manchen Körpern (vor allem den Engeln in den Zwickeln der großen Deutera Parusai) deutlich akzentuierte Lichtwirkungen: aus dem Dunkel auftauchende Ge-

⁴⁵ Die Kirche bildet mit der dortigen Paraskeue-Kirche einen Baukomplex (über diese s.o. Nr. 6). Arch. Deltion 23 (Thron) (1968) 421, meine chronologische Einordnung RbK IV Sp. 1151, erscheint mir inzwischen etwas zu spät.

⁴⁶ Vgl. die Berge in Cod. Par. gr. 1242 (1371/54), fol. 92^v (Buchthal, a.O. Fig. 33), der Kopf in Cod. Kurlum gr. 62, fol. 3^v (ebd., Fig. 34), die Gewänder ebd. und in Cod. Vat. gr. 1160, vor allem fol. 24^v, 154^v (ebd., Fig. 36, 39), mit Bergen und Köpfen der Baumphoros-Szene und Gewändern der Egersis-Szene in Galypha.

⁴⁷ Vgl. mit dem Heiligen auf Thron in Galypha die Gestaltung von Haar und Bart bei Köpfen der hl. Basilios, Gregor von Nyssa und vor allem des hl. Achilleios (bis in letzte Details vergleichbar: Millet, Volmans IV, Taf. 58, Abb. 114 f., Taf. 62, Abb. 122).

⁴⁸ Vgl. mit dem in voriger Ann. genannten Heiligen den hl. Blasius (Đurić, Abb. 91, Haar und Bart).

⁴⁹ Bk 397 ff. Abb. 470. In RbK IV Sp. 1130, von mir etwas zu früh angesetzt.

... Lichtern Engelsflügel zart, weich gefiedert. Dagegen die Köpfe ... vor allem bei den gerne ornamentalisierten Mustern von Haar

... Malereien wie in der Heilandskirche von Potamies (s.o. Nr. 149) ... vergrößert zu sein. Selbst diejenigen von Kyteros (1372/3; s.o. Nr. ... etwas weniger zugespitzt. Außerkretische Parallelen könnten in Po- ... um 1370) und Ramača⁵¹ (um 1395) vorliegen.

Zeit 1370er-Jahre?

⁵⁰ Vgl. die Architekturen (in Evangelismos: Szene der Versuchung Evas) und Figuren (dort: Chor der Könige) mit Đurić, Abb. 94.

⁵¹ Vgl. die Gewandstrukturierung, Đurić, Abb. 101 f. (vgl. z.B. dort Abb. 102, sitzende Figur oben links, mit dem Engel ganz links unter dem thronenden Christus der Deutera Parusai in Evangelismos).

WICHTIGE MONUMENTE

AUS DEM ZWEITEN ABSCHNITT DER STILPHASE (ca. 1380–1400)

DATIERT

157 *Rustika/Rethymnon*,
Kirche der Panagia. 1381/2¹
 Abb. 149, 150.

Bedeutende, sehr qualitätvolle Fresken, die deutlich von der Kunst des vorangehenden Jahrzehnts ihren Ausgang nehmen, deren dynamischen Impetus aber in mehrerlei Weise dämpfen: Das Detail (das als solches dem um 1370 ähnlich bleibt) wird aufgeweicht und malerisch aufgelöst (Konturen, harte Kanten u.ä. verfließen); jede Bedeutung; z.B.: Formen der Hintergrundberge, Wasserwellen, Körper von Menschen und Tieren); Landschaft, Architektur und Personenregie werden zu einem klaren, luziden, flächig bestimmten Bildaufbau vereinfacht (s. vor allem die fast trocken-präzise Aufteilung der Bildfläche durch Architekturelemente in der Paradiesesszene und in den Akathistosbildern); eine malerische Bildkonzeption, die es weniger auf Kontrastwirkungen als auf den flächigen Einsatz satter, dunkel glühender Farben (neben Rot vor allem Blau, wenig Grün) abgesehen hat, herrscht vor (schöne Beispiele: Opfer Abrahams, Reiterheilige). Konsequenz zu Ende gedacht der Einsatz des Lichts: Auf Körpern schimmert es wie auf dunkler, alter Bronze, auf den Gesichtern setzt es spärliche, helle Akzente, auf Tüchern, in Gläsern spielt es (z.B. Laternen der Soldaten in der Szene des Judasverrats), an dünnen, gekräuselten Stoffen bricht es sich (Prodosia-, Helkomenos-Szene).

Ein Vergleich mit kretischen Fresken des vorausgehenden Jahrzehnts (Johanneskirche von Kritsa, Heilandskirche von Potamies, Apostoloi, Balsamonero, s.o. Nr. 145, 149, 153, 150) zeigt die oben beschriebene Entwicklung. Enge außerkretische Parallelen sind kaum festzustellen².

Ähnlich dagegen mancher Zug in den Malereien der nachfolgenden kretischen Monumente (s.u.): Die Malereien in Rustika dürften das älteste Beispiel für eine während der beiden letzten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts in Kreta weit verbreitete Maltradition darstellen. Der Versuch von M. Mpompudakes³, diese auf

¹ Arch.Deltion 30 Chron. (1975) 353, Taf. 257b; BK 118, 123, 125, 261 ff., Abb. 70. RbK IV, Sp. 1145.

² Lediglich das eine oder andere Detail findet sich auch sonstwo. Koinesis-Krone in St. Petersburg (3. Viertel 14. Jh.; Lazarev, Pittura, Abb. 527; Lichter auf Gewändern), Cori Kuthum, gr. 62, fol. 3^v (dieselbe Zeit; Buchthal a.O., Fig. 34; Haare, Bärte), Marko-Kloster (um 1376, etwa Petković I, Abb. a, S. 143; ebenso), Šiševo (um 1380, Đurić Abb. 91 f.; ebenso).

³ Arch.Deltion a.O.; BK 123 f.

eine Plastizität der Familie Kallerges im westlichen Kreta zur Führe-
 reihe nur wenig gerecht werden, sie auch zu sehr von den vorausge-
 gesandkretischen Entwicklungen isoliert sehen. Auch sind vergleichbare Stilen
 denzen außerhalb Westkretas zu beobachten. Überhaupt werden diese, wie
 sonst, nur als ein „überkretisches“ Phänomen zu begreifen sein.

158 *Sugia/Selino,*

Kirche des hl. Antonios, 1383⁴;

Abb. 151.

Die im vorausgehenden Monument festzustellende Stiltendenz wird hier in
 ein Extrem getrieben:

Trotz der gestischen Bewegtheit der einen oder anderen Szene (z.T. Taufe)
 ist jegliche Spannung, welcher Art auch immer, zugunsten eines lichten, beleb-
 Farbkontinuums (roströt, lindgrün, violettbraun, grau, weiß) aufgehoben. Schie-
 reichend, durchsichtig ist der Bildaufbau (oft fast Isokephalie), wobei alles Beweg-
 wie Landschaftshintergründe und ähnliches, gegenüber hohen, zerbrechlichen Ge-
 stalten zurücktritt. Die Gewänder sind weitgehend nur noch kaum strukturi-
 te Farbflächen, auf Körpern und Gesichtern liegen Lichter, die auf ganz kleine
 kleine Punkte und Strichlein reduziert sind, oder ganz zarte Schimmerflächen.
 Überall herrscht eine weiche, fast kontrastlose Modellierung, ein zart behutsamer
 vornehm „lyrischer“ Ton.

Nähe Parallelen zu Malereien inner- und außerhalb Kretas fehlen, soweit zu
 sehen.

159 *Margarites/Mylopotamos,*

Kirche des hl. Ioannes Theologos, 1383⁵;

Abb. 153.

Wohl Werk desselben Meisters wie die Malereien in der Dreifaltigkeitskirche
 von Hagia Triada/Rethymnon (s.u. Nr. 171; vgl. z.B. die Szene der Beweinung
 Christi in beiden Kirchen⁶).

Auch hier herrscht eine Tendenz zur säuberlichen geometrischen Konstru-
 tion der Bildkompositionen. In deren sperrigem Gefüge (Schrägen, einander wi-
 derstrebende Linienzüge u.s.f.), weniger aber in der Gestik und Bewegung der Fi-
 guren, liegt die expressive Lebendigkeit der Bildszenen begründet. Glättung und

bei Linienformen (geradlinig-linear, geradezu geometrisch vereinfach-
 tarte Saume, Falten u.s.f.) sind deutlich spürbar. Ausgeprägte Hell-
 dunkel- und Farbkontraste auf den Gesichtern
 A. Thare Details in der Demetrioskirche von Prilep⁷ (um 1380)

160 *Selino,*

hl. Apostel 1381/91⁸;

Die Gewänder schwarz gerandete Farbflächen, stellenweise völlig deformierte
 Muster nach qualitativ volleren Vorbildern (z.B. „Faltenstreifen“⁹). Ähnliche äußer-
 ste Vereinfachung (nicht modellierte Farbflächen mit knappster Binnenzeichnung)
 bei Körpern, bei den Gesichtern z.T. der „moderne“ punktuelle Einsatz von Weiß-
 lichten (z.B. hl. Kyriake), neben bunten, rein von der Farbe her empfundenen
 Konzeptionen.

Auch das gibt es zu dieser Zeit: eine äußerst grobe, tief provinzielle Kunst.
 Sie führt Gestaltungen, die in der Umgebung, z.B. in Kyteros¹⁰ (1372/3; s.o. Nr.
 146) vorliegen, teils in „moderner“, teils in vereinfachter, ja heruntergekomme-
 ner Weise weiter. Nur mehr ganz gelegentlich ist ein ferner Reflex der aktuellen
 Stilströmungen der Zeit spürbar.

161 *Akumia/Hagios Basileios,*

Kirche des Heilands, 1389¹¹;

In Maßen bewegte Figuren beleben die Darstellungen, in ein klares Komposi-
 tionsgitter eingespannt (z.B. Koimesisszene), so daß kleinteilige, trocken-penibel
 und flächig-reihend aufgebaute Szenen entstehen. Auffällig ist das ganz eigene
 helle, bunte Kolorit, in dem warme Rot-, Ocker- und Gelbtöne vorherrschen. Die
 Gewänder tragen teilweise feine lineare Lichtlinien. Die Köpfe sind wie aus Holz
 geschnitten, auf den Gesichtern gibt es begrenzte Lichter (vielfach stereotyp als
 zierliche Paare oder Gitter von Strichlein) auf dunklem Grund.

Zierlich-leichte, helle Ausprägung der Vereinfachungs- und Formalisierungs-
 phase des Stils, stellenweise im Erstarren begriffen. Im Detail Parallelen zu außer-

⁴ Đurić, Abb. 98. Vgl. die Behandlung der unteren Gewandpartien, die Gesichtsmodellierung, die Neigung zu Geometrismen (freilich längst nicht so ausgeprägt). Xyngopoulos 31 trifft, wenn er diese Fresken mit denjenigen des Dodekaorton-Meisters der Peribleptos-Kirche von Mistras (nach ihm 1375/85 zu datieren) vergleicht, durchaus die zutreffende Phase der späten Entwicklung des Paläologenstils, freilich aber nicht den präzisen Ort beider Monumente.

⁵ Las 1970, 153 ff., Abb. 237-239; Rbk IV, Sp. 1140.

⁶ Vgl. etwa die Gestalt der hl. Kyriake hier mit derjenigen derselben Heiligen in Kyteros (1372/3; s.o. Nr. 146).

⁷ S. vorige Anm. Vgl. daneben den Körper des hl. Bartholomaios mit den Gestalten der Höllenstrafen in Kyteros. „Moderner“ als in Kyteros die Gesichtsmodellierung.

⁸ Palantakes 43 f.; Rbk IV, Sp. 1147.

⁹ Las 1970, 185; Rbk IV, Sp. 1145.

¹⁰ Arch. Deltion 23 Chron. (1968): 422; id. 29 Chron. (1973/74): 936; id. 30 Chron. (1975): 523 f.; id. 256 v. 258 f.; Rbk IV, Sp. 1143 f.

¹¹ Arch. Deltion 30 (1975) Taf. 256 v. 258 a (Bildlegenden bezeichnenderweise vertauscht).

ketischen Werken derselben Zeit¹², manches findet in der kretischen Malerei des frühen 15. Jahrhunderts seine Nachfolge¹³.

162 Kastrí/Mýlopótamos,

Kirche des hl. Stephanos, 1391¹⁴.

Abb. 157.

Malerei: Drakopulos. Wohlgeordnete, reihend in der Fläche aufgetragene Kompositionen (Paradiesesszene, Grablegung). Reiches, aber stumpfes Kolorit (vor allem Rot-, Blau- und Brauntöne). Klar abgezeichnete Architekturelemente, senkrecht von unten aufgebläht, an den oberen Flächen hell beleuchtet. Bei der Gestaltung der Figuren eine Tendenz zur lockeren Auflösung der Form (z.B. aus dem Kopfumriß herauszügelnde Locken; Lichtkringe über den Haaren und Bärten) durch ein Streben nach harter, klarer Formgebung (z.B. aus Holz geschnittene, von scharfen Hell-Dunkel-Kontrasten bestimmte Gesichter Körper Christi in der Kreuzigungsszene) aufgewogen. Stellenweise manierete Zuspitzung (Christus der Taufszenen). Die Gewänder hier und da flächig behandelt, sie können aber auch sperrig-lineare Faltenstrukturen tragen (z.B. Apostel des jüngsten Gerichts).

Parallelen bestehen zu außerkretischen Malereien des späten 14. Jahrhunderts: Ravenna¹⁵ (1385/7), Ramaca¹⁶ (um 1395), Joánnica¹⁷ (um 1400). Innerhalb Kretas manche Ähnlichkeit mit den Fresken des nachfolgenden Monuments mit denjenigen von Drakona (s.u. Nr. 177). Sehr ähnliche Stildetails treten gelegentlich anders akzentuiert auf.

163 Kephali/Kísamos,

Kirche des hl. Athanasios, 1393¹⁸.

Abb. 154.

¹² Andreas an der Treska (1388/9): Vgl. vor allem die Lichtmuster auf den Gewändern (Dürer, Abb. 95; vgl. letztes Abendmahl in Akumia, ebd., Abb. 96; vgl. Johannes der Evangelist in Akumia (Oberschenkell); der schwere „pathetische“ Stil dieser Bilder tritt konträr zu demjenigen derer von Akumia - Calendzicha/Georgien (1384/96; vgl. 96) Lichtmuster auf den Gesichtern (Lazarev, Pittura, Abb. 519 ff.).

¹³ S. etwa die Malereien in der Kirche der hl. Photine von Prebele u. a. (s.u. Nr. 188) oder auch in der Kirche des hl. Athanasios von Kapsodasos (ca. 1426; s.u. Nr. 204).

¹⁴ Arch. Deltion 23 Chron. (1968) 422; RbK IV, Sp. 1147.

¹⁵ Dürer, Abb. 106 ff. Vgl. die Gewandgestaltung (in Kastrí etwa der Paradiesesszene).

¹⁶ Dürer, Abb. 104 f.; vgl. Köpfe, Architekturen, in Kastrí etwa der Paradiesesszene und der Apostel des jüngsten Gerichts, Abb. 102 (vgl. die Gewandgestaltung, in Kastrí etwa der Szene der Grablegung).

¹⁷ Dürer, Abb. 105 (vgl. Architekturen, Köpfe, Gewänder, in Kastrí etwa der Paradiesesszene und der Apostel des jüngsten Gerichts).

¹⁸ Arch. Deltion 21 Chron. (1966) 431 f., Taf. 469 a-c; Lass, 1969, 217 f., Abb. 73-76; RbK IV, Sp. 1149.

„runde“ milde Kunst-Tendenz zu einer „irdenen“, breiten, massigen „saftiger“ Menschenfiguren. Breite, weich und differenziert modelliert. Köpfe oft in Hell-Dunkel-Manier, aber ohne scharfe Kontrastierung. Das Licht auf ihnen kaum mehr in Punkten (wie in der Malerei der 1370er-Jahre), sondern in Flächen anwesend (Nasenrücken, obere Wangenpartien, Stirn). Bei den Gewändern neben gelegentlichen holzschnitthaft harten Linien und lebhaft bewegten Drapierungen, die fast wie Zitate von Gestaltungen der 1370er-Jahre aussehen (z.B. Christus in der Szene des Unglaubigen Thomas), eher summarische, das Körpervolumen betonende Gestaltungen. Weich behandelte, malerisch modellierte Hintergrundberge; bunte, vielgestaltige Architekturen. Große Rolle des reichen, leuchtenden, aber nicht apart-gesuchten Kolorits (Grün-, Rot- und Ockertöne herrschen vor), das einheitliche Bildwirkung fördert.

In der Tendenz zur schweren Breite, weniger aber in Details, vergleichbar mit den Fresken von Andreas an der Treska¹⁹ (1388/9). Innerhalb Kretas Bezüge vor allem zu den Malereien von Kastrí (s. oben; 1391; diese jedoch „flackernder“, erregter als die weichen, milden Szenen in Kephali) und Meronas (s.u. Nr. 175; vgl. vor allem die Gestaltung der Köpfe).

164 Arios/Rethymnon,

Kirche des hl. Georgios, 1401²⁰.

Abb. 155, 156.

Zentrales Monument der Malerei um 1400, von einem Hauptmeister mit mindestens drei Gehilfen (1: Bilder der Georgslegende; 2: Einige Gewölbeszenen (z.B. die Grablegung); 3: Pfingstdarstellung) geschaffen. Wirkt wie eine „Summe“ der Entwicklung der kretischen Malerei seit 1370, teilweise (beim Hauptmeister) auf hohem Qualitätsniveau²¹.

Sie greift, nach einer Beruhigungsphase um 1390, auf die expressive Lebendigkeit der Kunst um 1370 ebenso zurück wie auf die sauber geordneten Bildentwürfe und die Lichtführung der Fresken um 1380 und auf manche gestalterische Details der Darstellungen um 1390 und kombiniert sie eklektisch und doch zu einem Neuen verschmolzen: Flächige, gern reihende Bildkompositionen (z.B. Pfingstdarstellung), gelegentlich von geradezu pedantisch-trockener, dürrer Sauberkeit (z.B. Szenen des jüngsten Gerichts und der Georgsmartyrien). Gestalten

¹⁹ Vgl. etwa die Szene der Fußwaschung in beiden Monumenten (Dürer, Abb. 96).

²⁰ Arch. Deltion 25 Chron. (1970) 491; N.B. Drandakes, 'Ο εἰς Ἀγίων Πέδωμης νοδικός τῶν Ἀρ. Γεωργίου. KX 11 (1957) 65-161, Pläne 1-5; Taf. 1-16; BK 123; RbK IV, Sp. 1147 f.

²¹ Drandakes a.O. 157 f. bringt die Werkstatt mit dem aus Konstantinopel stammenden damals in Kreta weilenden Maler Alexios Apokauchos in Verbindung (s.S. 172).

manchmal lebhaft bewegt, jedoch oft wie erstarrt wirkend. Dabei aber Teilweise (richt) fast karikaturhaft übertreibenden Darstellung von Individuen (auch hochgewachsene, schlanke Gestalten von kühler Eleganz (z.B. Christus der Melfahrtsszene). Die Gewänder oft in reicher Bewegung erstarrt, holzschnittähnliche Strukturen, wobei die Lichter gelegentlich eher als ornamentale (geometrische) Strukturen denn als realistisch gesehene Beleuchtung des Stoffes wirken (z.B. Szenen der Heilkomenens). Auf Körpern und Köpfen der Kontrast zwischen beleuchteten und dunklen Partien auf die Spitze getrieben; dabei die Hellflächen weniger als hell schimmernd, sondern schon wieder eher als Farbelemente gesehen (Beispiel: Christus der Taufszene; daneben gibt es allerdings auch echte Lichtpunkte und -strahlen). Hintergrundberge mit ähnlichen Hell-Dunkel-Kontrasten, gegenüber den zeitgenössischen Fresken vorausgehender Jahrzehnte etwas leicht und flach geworden. Glatte, gegeneinander gesetzte Architekturelemente. Kolort von nicht allzu großer Spannweite; erdige, leise, oft gebrochene Töne herrschen vor. Braun in vielen Varianten dominiert.

Außerkretische Parallelen: Ramaka²² (ca. 1395), Josanica²³ (um 1400), Kreta Vorläufer um 1390, wie vor allem die Malereien von Kephali (s. oben, Nr. 174) und Meronis (s. u. Nr. 175), wirken hier erstarrt, verhartet und gleichzeitig expressiv zugespitzt. Denkbar enge Beziehungen bestehen zu den wohl umgekehrt gleichzeitig Fresken der Panagiakirche von Skafopola und denjenigen von Kessarioti (s. u. Nr. 179, 180). Ebenso ist die nachfolgende Monumentalmalerei Kretas ohne Vorbilder, wie sie in Artos vorliegen, undenkbar.

165 Ano Binnos/Binnos.

Kirche des hl. Georgios, 1401²⁴.

Mal. Priester Ioannes Masuros.

Kleinformatig, dünn, penible, etwas trockene Malerei, nicht primitiv oder vulgär. Die Zeit Tendenz zur Verhartung hier ins Feine, Penible gewendet. Bildkompositionen flach reichend. Auf den Gewändern feine, streifige Lichtstrukturen. Gesichtsteile „modern“ (im Umfang äußerst beschränkte Lichtakzente auf dunklen Grund); teils als harte, glatt nach außen abgeschlossene, farbig und nicht hell dunkel modellierte Flächen konzipiert. Haare und Bärte in Form feiner, kurz gebrochener weißer Flechten, auch in Büscheln angelegt.

²² Duric, Abb. 101 f. Vgl. vor allem die Gewandstrukturierung.

²³ Duric, Abb. 102. Ebenso vgl. in Artos die Gestalt des Simeon in der Hypapantese.

²⁴ RbK IV, Sp. 1131.

zu Details in Ramaka²² (um 1395); anderes wirkt eher retrospektiv (z.B. Lösungen der kretischen Malerei um 1340).

UNDATIERT

166 Speli/Hagios Basileios

Kirche des Heilands²⁶.

Abb. 155

Ein Werk des Übergangs von der vorausgehenden Ausprägung der Stilphase zur Kunst der 1380er-Jahre: Drapierungsmuster wie um die Jahrhundertmitte, jedoch einerseits in Bewegung versetzt, andererseits in ein hartes, scharf hell-dunkel akzentuiertes Linienspiel einbezogen, das seinerseits schon in Erstarrung begriffen ist (Musterbeispiel: Maria der Lithosszene). Eine Spannung zwischen Weichheit und holzschnitthafter Kantigkeit charakterisiert diese Malerei (s. etwa die beiden heiligen Reiter). Spannungsvoll-federnder Schrifttyp des späten 14. Jahrhunderts.

Kretische Parallelen der 1370er-Jahre erscheinen einerseits ziemlich ähnlich, andererseits aber doch auch schon vereinfacht, vergrößert und erstarrt (vgl. vor allem die Malerei von Apostoloi²⁷, s. o. Nr. 153). Auch jugoslawische Fresken der 1370er-Jahre könnten in diesem Sinne verglichen werden: Anargyrenkapelle von Batopaidi²⁸ (um 1371), Alte Klimentkirche in Ohrid²⁹ (1378), Šišeo³⁰ (um 1380). Ebenso Georgisches (Fresken des Manuel Eugenikos in Calendzicha³¹ 1384/96).

Zeit um 1380?

167 Speli/Kisamos,

Kirche der Panagia Neriana³².

Abb. 159.

Sehr weiche, von der Farbe her konzipierte Fresken (klares, hell leuchtendes Kolort: Grün, Ziegelrot, Karmin, Braun, Ocker) mit ausgeprägter Tendenz zu

²⁵ Duric, Abb. 102. Vgl. vor allem die Köpfe, zumal die Gestaltung von Haaren und Bärten.

²⁶ Pelantakes 27 f.; BK 286 f., Abb. 245 (die dort behaupteten stilistischen Gemeinsamkeiten mit den Fresken der Athanasioskirche von Kephali [s. o. Nr. 163] existieren nicht). Mein früherer Zeitanatz (RbK IV, Sp. 1136) wurde hier modifiziert.

²⁷ Vgl. etwa das Gewand der Maria in der dortigen Threnos-Szene mit demjenigen der Maria in der Lithos-Szene von Speli und die Ikonographie der beiden Lithos-Szenen.

²⁸ Duric, Abb. 84.

²⁹ Ebd., Abb. 83.

³⁰ Ebd., Abb. 91 f. (vgl. die, eventuell von einer anderen Hand stammenden, Köpfe zweier bärtiger Wandheiligen in Speli).

³¹ Lazarev, Pictura, Abb. 519.

³² Kalokyres, Abb. BW 116. RbK IV, Sp. 1145.

klassischer Schönheit (z.B. Körper des Crucifixus der Kreuzigungsszene; Mächtige Wesentliche (wenig Architekturen, die – falls vorhanden – ausgewogen auf der Fläche gebunden bleiben). Hintergrundberge sehr weich in zart geschatteten, faserten, kleinen Lichtflächen modelliert. Kurvige, sehr feine, dunkle Faltenstrukturen auf den Gewändern; körperhafte Modellierung durch Lichtflächen (z.B. gelber Farbe). Körper sehr fein und weich, anatomisch ausgezeichnet modelliert (Crucifixus der Kreuzigungsszene), ebenso die Gesichter (weicher Hell-Dunkel-Kontrast, dazu ein paar leichte Licht„spritzer“ auf Stirne, Augenwinkel, Nasenspitze, Kinn); lockere Gestaltung von Haar und Bart.

Außerkretische Parallelen sind kaum zu finden³³. Innerhalb Kretas ordnet sich diese äußerst qualitätvolle Malerei in die weiche, farbige Phase um und nach 1380 ein (Rustika 1381/2, Sugia 1383, s.o. Nr. 157, 158); die Gestaltung der Gesichter kann auch mit derjenigen in der Johanneskirche von Margarites (1381, s.o. Nr. 159) verglichen werden.

Zeit: Um 1380 oder frühe 1380er Jahre.

168 *Ikakay Kisamos*,

Kirche der hl. Apostel³⁴.

Geringfügige Freskenreste. Tendenz zur malerischen Auflösung ins Feste. Zieliche gewendet. Sorgfältig komponierte und ausgeführte feingliedrige Szenen. Flache, weitgespannte, detailreiche, ganz aus Farbtäfelchen (Olivgrün, Braun, Ocker) zusammengesetzte Hintergrundarchitektur. Weich modellierte Körper und Gesichter (hell) dunkel konzipiert, mit kleinen Lichtpunkten und -strichlein; auf Haar und Bart sehr locker gesetzte Weißkringel.

Gewisse, wenn auch entfernte Parallelität zu der Malerei von Spelia (s. oben) wohl zu der dort genannten Stilgruppe gehörig.

Zeit: 1380er Jahre.

169 *Mulathemis Kisamos*,

Kirche der *Koinosis Marias*³⁵.

Abb. 169

Reiche, flach angelegte, teils etwas wirre, teils aber auch symmetrisch-klaue ausbalancierte, ganz auf streng strukturierte Farbflächen abgestellte Bildkompositionen. Große Rolle der stumpf-erdhaften Farben (vor allem Braun, Grau, Ocker).

³³ Ander man wollte manche Köpfe (Bart) in Sisevo (um 1380) heranziehen. Durić, Abb. 91 (vgl. vor allem den hl. Antonius in Spelia).

³⁴ Vgl. Deltos 24 Chron. (1968) 423, Lass. 1969, 233; RbK IV, Sp. 1149.

³⁵ RbK IV, Sp. 1149.

Andere als streifig-farbig strukturierte Farbtäfelchen gestaltet (Szene der Kreuzigung). Bei den Hintergrundbergen (weiche, schuppenförmige Lichtpunkte) und den stark mit Falten und Faltenstrukturierten Gewändern (Szene der Geburt Mariens) vergrößerte, vergrößerte Anklänge an Vorbilder der Hodegon-Handschriftengruppe³⁶ und ihres Nachfolger (Balsamonero, Ostteil des Nord„schiffs“, s.o. Nr. 150). Gesichter stark körperhaft modelliert, z.T. (vor allem in der Szene der Mariengeburt) „modern“ gestaltet (d.h. Lichtpunkte und -flächen auf dunklem Grund, Stirn, Nasenrücken, Augenwinkel, Lippen, Kinn).

In Kreta Nähe zu den Malereien von Rustika (1381/2; s.o. Nr. 157): Rolle der Farbe, Gebäude, Gesichter, Schrifttypus.

Zeit: Frühe 1380er-Jahre (1380/5).

170 *Drapeti, Monophatsi*, Kirche des hl. Nikolaos³⁷.

Abb. 161

Qualitätvolle Malereien, in denen sich ein penibel-trockener Geometrismus und äußerste Feinheit des weichen Details zu einem ganz eigenen Ganzen verbinden. Mathematisch klarer Bildaufbau, kristallklar-harte Reduzierung auf gerade Linien. Hintergrundberge wie züngelnde Zungen zusammengefaßter Büschel (Szene der Errettung aus Seenot). Bei den Gewändern Rudimente des „Zweiten Paläologenstils“. Klar und hart geformte Gesichter.

Manche Parallelen außer- und innerhalb Kretas: Vgl. die rechtwinkligen Bildstrukturen in der Alten Klimentkirche von Ohrid³⁸ (1378) und in Ramača³⁹ (um 1395), die Gewänder in der Johanneskirche von Kritsa (1370; s.o. Nr. 145), in der Georgskirche von Apostoloi (s.o. Nr. 153) und in Ramača⁴⁰ (um 1395) und die Köpfe in Psaca⁴¹ (1365/71), im Marko-Kloster (um 1376) und in Lipjan⁴² (1375/89), vor allem aber in Kyteros⁴³ (1372/3; s.o. Nr. 146). Die bewegte

³⁶ Vgl. vor allem Cod. Par. gr. 1242, fol. 92^v (1371/5); Buchthal, *Palaeologan Illumination*, Fig. 33.

³⁷ BK 391 f., Abb. 361 f.; dort dem frühen 15. Jh. zugeschrieben. Mein eigener früherer (RbK IV, Sp. 1130) Zeitansatz (um 1370) bedarf der Modifikation.

³⁸ Durić, Abb. 83.

³⁹ Ebd., Abb. 102.

⁴⁰ Ebd., Abb. 101.

⁴¹ Miller-Velmans IV, Taf. 57, Abb. 112 (Bart), vor allem aber ebd. Taf. 63, Abb. 124, und Taf. 76, Abb. 135.

⁴² Durić, Abb. 89 ff. (Kurvengzug auf den Wangen).

⁴³ Vgl. z.B. den mittleren Engel der dortigen Taufszenen mit dem Gesicht des schlafenden Königs in Drapeti. Die Malereien von Drapeti stehen im übrigen qualitativ weit über denen von Kyteros und könnten eventuell den Ort anzeigen, wo deren kretische Vorbilder zu suchen wären.

XI. Patriarchat Malerei im 3. Drittel des 14. Jahrhunderts
 Nr. 153 erscheint hier verhärtet, systematisiert, kristallisiert.
 Zeit: 1380er-Jahre.

171 *Hagia Triada/Rethymnon*,
 Kirche der hl. Dreifaltigkeit⁴⁴;
 Abb. 162.

Werk des selben Malers wie die Fresken der Johanneskirche von Marone (1384, s.o. Nr. 159).

Flächig wirkende Bildkompositionen, gleichmäßig mit den Bildelementen gefüllt, oft bis zur Anordnung der Farben klar abgezirkelt (Grablegungs- Szenen), durch geometrisch gespannte Verstrebnngen akzentuiert. Auf den Gewandstücken, in der Bewegung erstarrte Faltenstrukturen (z.B.: Gewand Christi in der Prodromuszene). Auf den Gesichtern Lichtstellen auf dunklem Grund, vor allem die Porträts der hl. Antonios und Johannes Chrysostomos).

Für die Eigenart dieser Stilphase bezeichnend ist der Unterschied etwa zur hiesigen Grablegungsszene zu ihrem an sich gut vergleichbaren Gegenstück aus der Zeit der Jahrhundertmitte in der Johanneskirche des nahen Anogia (s.o. Nr. 126) mit seiner spannungslosen, „ausgeruhten“ Harmonie.

Zu Details der Gesichtsgestaltung vgl. Sišev⁴⁵ (um 1380).
 Zeit: 1380/5.

172 *Arsarak/Selino*,
 Kirche der Panagia⁴⁶;
 Abb. 163.

Achtenswertes Beispiel für die provinzielle südwestkretische Version der Stilphase, in jeder Hinsicht „auf der Höhe der Zeit“. Dabei ohne die ordnende Struktur der beiden vorausgehenden Monumente. Eher leichte, zierlich gerundete Gestalten bilden sauber aufgebauete Szenen von oft naiver Erzählende. Feiner Blick für die Wirklichkeit und für die neue Rolle des Lichts bei der Modellierung der einzelnen Bildelemente (kissenförmig von unten hochgeblähte Berge, Seitenflächen der Hintergrundarchitekturen; Körper, Gesichter). Sie entstehen erst aus dem umgebenden Dunkel auftauchend, in seinem Schimmer.

Ähnlichkeiten (Ikoniographie der Paradiesesszene, Bewegung und Modellierung Christi und Gestaltung der Flußwellen in der Taufszene) zu Malereien der

von Kastri (1391, s.o. Nr. 162), aber weicher, runder, weniger zugespitzt. Dort
 Zeit: 1380er-Jahre.

173 *Arsarak/Selino*,
 Kirche des Engels Michael⁴⁷.

Stilistisch und stilistisch sehr nahe Parallele zu den Fresken des vorstehenden Monuments, stellenweise jedoch etwas herber, härter und strenger geordnet als die dortigen Bilder. Sauber in der Fläche angelegte Bildkompositionen (z.B. Szene der Klugen und Törichten Jungfrauen). Deutliche Hell-Dunkel Kontraste auf den Architekturen und den Gesichtern (locker-spritzige Lichtpunkte und -strichlein; z.B. Apostelkommunion).

Außerkretische Parallele: Ramača⁴⁸ (um 1395; vgl. Köpfe, Gewänder).
 Zeit: Frühe 1380er-Jahre (Graffito von 1382⁴⁹).

174 *Azos/Mylopotamos*,
 Kirche des hl. Georgios⁵⁰.

Sehr kümmerliche, stark fragmentierte Freskenreste (am besten noch die Hierarchen des Altarraums erhalten). Vielfältige, sehr bunte Hintergrundarchitekturen (Hypapanteszene). Farbige behandelte Gewänder; breite, malerisch-farbig konzipierte Gesichter mit starkem, aber weich ineinander übergehendem Hell-Dunkel-Kontrast. Schrifttypus ausgeprägt derjenige des späten 14. Jahrhunderts.

Es sieht so aus, als sei hier die provinzielle Version des Stils etwa von Samaria (vor 1379; s.o. Nr. 147), ihrer zugespitzten Unruhe und Expressivität entkleidet, weich und breit geworden. Dadurch Nähe zu den Bildern von Drakona (s.u. Nr. 177).

Zeit: Um 1390 oder bald danach?

175 *Meronas/Amari*,
 Kirche der Panagia⁵¹
 Abb. 164, 165.

Sehr qualitätvolle Malereien, welche die Stilphase auf hohem Niveau vertreten. Bestimmend ein Zwiespalt zwischen „rokoko“-haft, aber auch „barock“ beleb-

⁴⁴ Lass. 1970, 347 f., Abb. 302-305; BK 216 f. (mit zu früher Datierung und unhaltbarem Vergleich mit den Bildern von Lambiotes [s.o. Nr. 125]); Kalokyres, Abb. BW 72 f., 120; RbK IV, Sp. 1146.

⁴⁵ Duki, Abb. 101 f.

⁴⁶ Nach Lass. a.O. Anm. 400.

⁴⁷ Arch. Deltion 27 Chron. (1972) 655 f.

⁴⁸ Arch. Deltion 30 Chron. (1970) 353, Taf. 247 a; BK 125, 280 (mit zu frühem Zeitansatz, der schon an dem für das späte 14. Jh. charakteristischen Schrifttypus scheitert); Kalokyres, Abb. BW 31, 100; RbK IV, Sp. 1142.

⁴⁹ Arch. Deltion 25 Chron. (1970) 489, id. 30 Chron. (1975) 353, Taf. 253 a; BK 124, 291 f.; Abb. 71, 217 f.; RbK IV, Sp. 1146.

⁵⁰ Hl. Georgios und Blasius, Duki, Abb. 21.

⁵¹ Lass. 1970, 191 ff.; Abb. 257-269; BK 222 ff.; Abb. 171 f.; Kalokyres, Abb. BW 151 f., 294 f.; RbK IV, Sp. 1146.

ten Elementen und einer etwas trockenen Tendenz zu klarer, nüchterner Luzide. Letztere besonders deutlich in den knappen, gelegentlich fast kargen Bildkompositionen der Szenen aus dem Marienleben mit ihren flächig in hell-dunkel kontrastierten Tafeln angelegten Hintergrundarchitekturen (daneben aber auch der heidnisch-antike Knabenakt als Brunnenfigur in der Szene des Gebens der hl. Anna. Sehr luzide die architektonische Gliederung der Szene der Gefangung des hl. Georg). Locker hingeworfene Bergformen, mit kissenförmig aus dem Dunkel noch oben geblähter, heller Oberfläche. Gewänder reich und lebhaft strukturiert, teils holzschnitthaft hart, teils aber auch locker, mit stark zeitweiser Lichtstreifen, wenn auch nicht frei von sperrig-geometrischen Drapierungen (z.B. Baiof-rosszene); flächige Auffassung (z.B. beim Schergen in der Szene der Gefangung des hl. Georg) steht dabei neben volumenbetonter Körpermodellierung (z.B. Christus der Verklärungsszene). Auf den Gesichtern eine lebhaft „Landschaft“ im Extrem getriebener, abrupt kontrastierender Hell-Dunkel Modellierung (wobei Lichtflächen und -punkte bzw. -strichlein gibt); Haare und Bart ähnlich lebhaft strukturiert. Apartes Kolort (Ocker, Karmin, Rostrot, Violett, Blaugrau u.a.).

Der Maler greift teilweise noch auf Vorbilder der 1370er Jahre zurück (z.B. die Körperproportionen und die Gewanddrapierung z.B. des Christus der Verklärungsszene mit ihren Entsprechungen in der Pariser Kantakuzenos Handschrift⁵² und im Ostteil des Nord„schiffs“ von Balsamonero [s.o. Nr. 150]), setzt aber auch die Kunst der frühen 1380er-Jahre fort (in den Köpfen vor allem schon Lösungen wie die in Rustika [1381/1; s.o. Nr. 157] weiterentwickelt). Auf kretische und kretische Parallelen existieren um 1390: Andreas an der Treska [1388/9], Kastri⁵⁴ (1391; s.o. Nr. 162). In manchem weisen diese Bilder auf die kretische Malerei um 1400 voraus (Meister von Artos [1401; s.o. Nr. 164] und sein Umkreis).

Zeit: Gegen oder um 1390

176 Sampas Pidas.

Kirche des Zoodochos Pege⁵⁵.

Abb. 166

Schöner, ausdrucksvoller Kopf eines Freskenfragments (heute im Historischen Museum von Heraklion aufbewahrt).

⁵² Cod. Par. gr. 1242 (1372/51, fol. 92^v) (Lazarev, *Pittura*, Taf. 542).

⁵³ Iconographische Berührungspunkte (Szenen der Fußwaschung; Dürck, Abb. 96^v) Drapierung und körperhafte Modellierung von Gewändern (dass. vgl. in Meronas, Baiof-rosszene; Fußwaschungsszene; Haar- und Bartgestaltung bei alten Köpfen (ebd. Abb. 151), in Meronas, Hierarch Gregorios).

⁵⁴ Vgl. etwa die Hintergrundberge.

⁵⁵ Arch. Deltion 27 Chron. (1972) 673, Taf. 626a; RbK IV, Sp. 1142 f., von mir wohl zu früh angesetzt.

Schönheit der Einsatz des Lichts, gelegentliche weiße Strichlein (Nase, Antennen). Bei Haar und Bart eine Tendenz zu dekorativer Ornamentalisierung, aber überzeugend in ganz „zufällig“-Natürliches verwandelt. Die Parallelen der 1370er-Jahre⁵⁶ erscheinen hier weicher, farbig aufgelöst. Nähe (freilich aber höhere Qualität) zu manchen Köpfen (etwa der Paradeszene) in Kastri (1391; s.o. Nr. 162).

Zeit: Um 1390

177 Drakona/Kisamos, Kirche des hl. Stephanos⁵⁷.

Abb. 167.

Fast nur noch die Hierarchen der Apsis sind gut erkennbar erhalten. Schönes, qualitativvolles Beispiel malerisch-breiter Auflösungstendenzen zwischen der „Beruhigungsphase“ des Stils um 1380 und der neuen Verhartung um 1400. Lockere, farbige Auflösung der Gesichtsmodellierung, an der auch die Lichtpunkte und -strichlein teilhaben, indem sie als Farbwerte integriert sind.

Gegenüber Ramaça⁵⁸ (um 1395) noch stärker aufgelöste Modellierung; große Nähe zu den Malereien von Kastri⁵⁹ (1391; s.o. Nr. 162) und Kephali (1393; s.o. Nr. 163).

Zeit: Um 1390 oder bald danach.

178 Archanes/Temenos.

Kirche der hl. Paraskeue, 2. Malschicht⁶⁰.

Qualitätvolles (von Resten einer Anastasis-, Hypapante- und Himmelfahrtsszene abgesehen, leider völlig zerstörtes) Beispiel der Auflösungstendenzen um 1390 aus Zentralkreta: Breite, weiche, farbbetonte, jedoch weniger locker-skizzenhafte Modellierung als in den Malereien von Kastri (1391; s.o. Nr. 162), Kephali (1393; s.o. Nr. 163) und Drakona (s. oben), ohne jede Verhärtung und Austrocknung, mit sorgfältiger, zarter Gestaltung der Details: Auf den Gewändern feine Weißlichter und Schimmerflächen, sehr feine Köpfe von ganz zarter, sorgfältig gezeichneter Lockerheit (Himmelfahrtsszene).

Parallelen in Ramaça⁶¹ (um 1395). Innerkretische Vorbilder für die oben ge-

⁵⁶ Psach (1365/71): Millet-Velmans IV, Taf. 70, Abb. 135; Taf. 72, Abb. 139. Cod. Kutlumgr. 82, fol. 3^v (Buchthal, *Palaeologan Illumination*, Fig. 34). Marko-Kloster (um 1376): Millet-Velmans IV, Taf. 74, Abb. 142; Taf. 102, Abb. 186.

⁵⁷ Lass 1969, 199 ff., Abb. 41–49; Kalokyres, Abb. BW 88, C 101; RbK IV, Sp. 1149.

⁵⁸ Dürck, Abb. 101 (vgl. vor allem die Kringelstruktur bei Haar und Bart).

⁵⁹ Vgl. dort die Köpfe der Paradeszene und der Apostel des Jüngsten Gerichts; sehr ähnlich der dortige Stephanos der Steinigungsszene dem Stephanos in Drakona.

⁶⁰ Chatzedakes, Wandmalereien 70, RbK IV, Sp. 1150 f.

⁶¹ Wie Anm. 58.

nannten westkretischen Malereien könnte man sich wie diese Fresken von Arkadien vorstellen

Zeit: Frühe 1390er-Jahre

179 Sklabopula/Selino,

Kirche der Panagia⁶².

Abb. 168, 169.

Fresken hoher Qualität (in leider sehr schlechtem Erhaltungszustand), wohl das Beste aus der kretischen Malerei der 1390er-Jahre⁶³

Tendenz zur lockeren, leichten Auflösung, ohne je matt zu werden: Auf den Gewändern schaffen kühn geführte, „zackige“ Lichtlinien und -flächen. Junges Gericht: Maria, Abraham), die auch wie virtuos skizzenhaft „hingeworfen“ (Himmelfahrt: Engel, Maria) oder reich geknickt und zersplissen (Jüngstes Gericht: Apostel) erscheinen können, starke und sehr lebhaft hell-Dunkel-Kontraste. Auf Panzern (hl. Michael, Georg): sehr feine, leichte und lockere, fast „rokoko“-ähnliche Rankenmuster. Weich, aber deutlich hell-dunkel modellierte Gesichter mit ausgeprägten Lichtpunkten. Die Gestalten als Ganzes von eindrucksvoller, innerer Größe (Apostel des Jüngsten Gerichts), gelegentlich von geradezu klassischer Schönheit (die hohle, vollkommene Panagia der Paradiesesscharstellung; der lebendige Ephebenkopf des hl. Georg).

Außerkretische Parallelen in Rarnaca⁶⁴ (um 1395). Kretische Parallelen: Die Fresken von Meronas (s.o. Nr. 175) weisen auf den Gesichtern eine noch extremere Hell-Dunkel-Kontrastierung auf und beschränken das Licht (ähnlich wie die von Rustika, 1381/2; s.o. Nr. 157) auf ganz wenige Stellen. Die Köpfe auf den Bauren von Kastri (1391; s.o. Nr. 162) wirken sehr ähnlich, aber „holzerner“ und härter; weniger qualitativ, diejenigen in der Athanasioskirche von Kephali (1393; s.o. Nr. 163), bis ins Detail zu vergleichen, erscheinen „teigiger“, von eher zerfallender Umgebung. Vielfache Bezüge (vgl. z.B. die Engel-Maria-Gruppe in den besten Himmelfahrtsszenen, ebenso die beiden Prododiaszenen; die dachförmig abfallenden Augenbrauen hier wie dort, u.a.) verknüpfen den Hauptmeister von Arkadien (1401, s.o. Nr. 164) mit diesen Bildern (war er, einige Jahre früher, auch in Sklabopula tätig?), wobei sein Werk jedoch wie deren etwas trockenere, penible und verhartete Neufassung erscheint.

Zeit: Gegen 1395?

⁶² Arch.Deltion 21 Chron. (1966) 32 f., Taf. 36 u. Lass 1970, 155 ff., Abb. 188-195, BK 244; RbK IV, Sp. 1148 f.

⁶³ Die Vermutung von Livathothakes (op.cit. 160), es handle sich bei ihrem Meister nicht um einen provinziellen Maler, sondern um einen Künstler aus einem städtischen Zentrum, hat sich nicht bestätigt.

⁶⁴ Furtw. Arch. Delt. (vgl. die Gestaltung der Lichter, von Haar und Bart).

180 Kato Balsamona/Mylopotos,
Kirche des hl. Georgios⁶⁵

Verhalten-ruhige Bildkompositionen; betonte, geschlossene Umrisse der Gegenstände. Hintergrundarchitekturen sehr fein, klar organisiert und in sich differenzierbar (Hintergrundarchitekturen sehr fein, klar organisiert und in sich differenzierbar). Abgestuft (Szenen des hl. Petrus von Alexandria). Recht weich modellierte Figuren (zartem Weißschimmer auf den Querflächen. Die Gewänder teils sehr weich gestaltet (einfache, kaum strukturierte Farbflächen), teils aber mit Licht- und Schatten. Auf dem Panzer des Hauptmanns der Kreuztragungsszene feine Rankenmuster (wie in Sklabopula, s. oben). Auf den Gesichtern deutliche Hell-Dunkel-Modellierung, teils mit harten Kontrasten (Kreuzigung), teils weich abgestuft (Engel am Grab, Himmelfahrtspostel). Satte, volle, sehr harmonisch aufeinander abgestimmte Farben (rot, grün, braun, violett, dunkelblau).

Weiche, beruhigte, harmonisch-„schöne“ Ausprägung der in der Denkmalgruppe Meronas/Sklabopula/Artos (s.o. Nr. 175, 179, 164) festzustellenden Stil-tendenz; steht in manchem (Neigung zur Verhärtung, Vereinfachung) Artos (1401) näher als Sklabopula, aber ohne den in jenem Monument erreichten Grad an Vergrößerung, Vereinfachung und Erstarrung (vgl. etwa die ikonographisch fast identische Prododiasdarstellungen hier wie dort), sondern eher noch rund und weich, vielfach klassisch-schön.

Zeit: 1395/1400.

181 Kato Balsamona/Rethymnon,

Kirche des hl. Ioannes Chrysostomos⁶⁶.

Abb. 172.

Großformatige, figurenreiche, teilweise lebhaft bewegte (Kreuzabnahme und Himmelfahrt) Bildkompositionen, in denen neben primitiv-provinziellen Zügen (völlig flächenhafte, monoton in die Breite entfaltete Reihung; Verrat des Judas) gelegentlich auch ein Streben nach dem ganz Besonderen zu spüren ist (phantastisch-manierierte Architekturhintergründe: Eisodiaszene). Auf den Hintergrundbergen Licht von Dunkelbereichen stark kontrastierend abgesetzt. Ebenso auf den weich modellierten, gelegentlich voluminösen und disproportionierten (Bademagd in der Geburtszene) Körpern. Die Gesichter ebenso gestaltet, aber auch punktueller Einsatz des Lichts. Auf den Gewändern fast nur noch dürre Dunkellinien, stellenweise aber auch feinste Lichtstriche (energisch-kraftige Drapierung mit Tendenz zur geometrischen „Eckigkeit“ beim Engel der Lithosszene). Buntes, aber

⁶⁵ Arch.Deltion 24 Chron. (1969) 17, Taf. 19 f.; id. 445, Taf. 454 B, 455; id. 30 Chron. (1975) 373, Taf. 255 B; RbK IV, Sp. 1148.

⁶⁶ BK 263, Abb. 219; RbK IV, Sp. 1150 (die dort konstatierte Abhängigkeit von den Bildern der Georgskirche von Artos [1401] erscheint mir inzwischen fragwürdig).

nicht aufdringlich und laut angesetztes Kolorit (vor allem Rot und Grün) stark zur Strukturierung der eingangs geschilderten Art. Bilder zu komponieren bei.

Deutlicher Bezug zu Gestaltungen der 1380er-Jahre (Andreas an der Ireska⁶⁷, 1388/9; in Kreta: Dreifaltigkeitskirche in Hagia Triada⁶⁸), die hier weitergeführt, vereinfacht werden (die Bilder von Hagia Triada erscheinen teilweise „saftiger“).

Gegentüber den Fresken von Kephali (1393, s.o. Nr. 163) in manchem recht ähnlich, aber weniger breit, dafür schlichter; vergleichbare Rolle der Farbe. Die Bilder von Artos (1401, s.o. Nr. 164) stehen in einer anderen Tradition⁶⁹, erscheinen als eine Art Parallelentwicklung; diejenigen von Seli (1411; s.u. Nr. 186) u. a. scheinen die Malerei von Kato Balsamonero fortzusetzen.

Zeit: Spätere 1390er-Jahre, gegen 1400.

182 Kalathenes-Kisamos.

Kirche der Panagia⁷⁰.

Abb. 171

Sehr sauber und etwas trocken zeichnender Maler mit ausgeprägter persönlicher Eigenart.

Auffällig pentel abgezeichnete, stark symmetrisch angelegte Bildkompositionen in gedämpften Farbtönen. Zum Teil gewichtige Architekturen mit tafelförmigen, stark auf Hell-Dunkel-Kontrast abgestellten Strukturen. Einfache, abgetreppte Bergformen.

Auf den Gewändern etwas geometrisiert wirkende Dunkellinien, aber auch fein gezeichnete, gelegentlich disparat auseinanderfallende Lichtelemente (Landschaft, Johannes der Kreuzigungsszene). Körper und Köpfe flach, weich und modelliert, kaum Helligkeitskontraste (aber gelegentlich feine Schimmerflächen). Haare und Bärte teils mit kleinen, zierlichen Zöpfchenstrukturen, teils weich und „wulstig“ behaart.

Ordnet sich ein in die Erstarrungstendenzen des späten 14. Jahrhunderts.

⁶⁷ Vgl. etwa die Köpfe (Geburts-, Pfingstszene) mit solchen in Andreas an der Treska (ebd., Abb. 154 f.). Aber auch Grundmuster der Gewanddrapierung (Apostel der Pfingstszene, vor allem die Ober- und Unterschenkel mit ihren am Knie gereiften Falten) erscheinen wie, zum Teil unverstandene, Kümmerformen von Vorbildern, wie sie dort vorliegen.

⁶⁸ Vgl. die ikonographisch bis ins Detail identischen Pfingstdarstellungen in beiden Monumenten. Der Apostel links in der Kommunionsszene von Hagia Triada trägt ein Gewand, das Apostels der Lichtszene in Kato Balsamonero (freilich feiner, geschmeidiger) ist mit demjenigen des Apostels der Lichtszene in Kato Balsamonero.

⁶⁹ Beachte aber auch die ikonographisch recht ähnlichen Himmelfahrtszenen hier wie dort (Lass 1909, 193 ff., Abb. 32-35; RbK IV, Sp. 1149 f.).

Kavanica⁷¹ (1385/7), Andreas an der Treska⁷² (1388/9), Ramača⁷³ (1393, s.o. Nr. 163). Der Maler von Plameniana (Nr. 184) scheint den Fresken von Kalathenes, freilich qualitativ überlegen zu sein.

¹⁸³ Selino, Prokopios⁷⁶.

Der Maler setzt manche früheren Traditionen fort: Rudimentäre, völlig vereinfachte Elemente des „Zweiten Paläologenstils“ (z.B. Engel in der Szene der Seitenwägung) expressive, lebhaft bewegte Formgebung der 1370er-Jahre (z.B. manche Köpfe in der Darstellung des Jüngsten Gerichts; fast bis zur Karikatur getrieben in der Figur des Simeon Theodochos mit seinen wild bewegten Haaren). Alles jedoch einer groben, starren Verhärtung unterworfen, die alle Details wie aus Holz geschnitten erscheinen läßt. Dabei gelingt dem Maler aber auch noble, große Schönheit (Engel links in der Philoxenieszene).

Parallelen der 1370er-Jahre vor allem in den Bildern von Kyteros⁷⁷ (1372/3; Nr. 146) und denjenigen des Marko-Klosters⁷⁸ (um 1376). Aus der Entstehungszeit erscheinen die Fresken von Kastri (1391; s.o. Nr. 162) am ähnlichsten⁷⁹. Die Härte der Formgebung erinnert stark an vergleichbare Tendenzen in Artos (1401; s.o. Nr. 164). Nahe stehen, obgleich feiner gestaltet, die Bilder in der Georgskirche von Ano Biannos (1401; s.o. Nr. 165). Wie dort eine rückwärts gewandte, provinzielle Sonderform der Stilphase.

Zeit: 1390er-Jahre.

⁷¹ Vgl. das Gewand des Johannes der Kreuzigung mit demjenigen dortiger Gestalten (Đurić, Abb. 100; Petković I, Abb. a, S. 153).

⁷² Vgl. das Gewand Simeons in der Hypapanteszene mit dem Petrus der Fußwaschung dort (Đurić, Abb. 96; Schenkel). Ähnlich auch die Zöpfchenstruktur von Haar und Bart (ebd., Abb. 95/7).

⁷³ Vgl. die Lichtstrukturen auf Gewändern (Đurić, Abb. 101 f.).

⁷⁴ Vergleichbar die Modellierung der Köpfe.

⁷⁵ Vgl. die in manchen Details identischen Taufszene in beiden Monumenten.

⁷⁶ Lass 1970, 368 ff., Abb. 350-352; meine Datierung RbK IV, Sp. 1139, erscheint mir inzwischen revisionsbedürftig.

⁷⁷ Vgl. vor allem die Gestaltung der Köpfe und der Gewänder.

⁷⁸ Ebenso, vgl. etwa den Simeon Theodochos von Leibada mit dortigen Köpfen (Millet-Velmans IV, Taf. 106, Abb. 192; Đurić, Abb. 89; Identität bis ins Detail. Nur ist in Leibada alles völlig stilisiert, ornamentalisiert).

⁷⁹ Vgl. vor allem die Gestaltung der Köpfe.

WICHTIGE „NACHZÜGLER“
DER STILPHASE (FRÜHES 15. JAHRHUNDERT)

DATIERT

184 *Plemeniana/Selino*,
Kirche des hl. Georgios, 1409/10¹:

Abb. 174.

Malerei, die unübersehbar in der Tradition der letzten beiden Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts steht (z.B. die Modellierung von Körpern und Köpfen durch Lichtschimmerflächen und -punkte), sie aber in neuem Geist fortführt. Vorherrschend: einer hellen, leichten, aber gedämpften Farbigkeit (Dunkelrot, Grün, Braun, Grau, Weiß). Für diese, wie auch die Spannungslosigkeit und Flachheit dieser Fresken mit ihrer eher „lyrischen“ als „dramatisch“-expressiven Stimmung (s. etwa die eher ruhige Himmelfahrtsszene) gibt es freilich ebenfalls Vorläufer im späten 14. Jahrhundert (Sugia, Spelia, s.o. Nr. 158, 167). Reich differenzierte, völlig unräumlich konzipierte Hintergrundarchitekturen, Farbflecken ohne Umriß und Binnenmodellierung als Berge. Auf den Gewändern „heruntergekommene“, teils weit ins 14. Jahrhundert zurückreichende („Faltenplatten“: Taufszene), teils Muster des späten 14. Jahrhunderts aufgreifende (vgl. den Simeon der Hypapanteszene mit Figuren der Panagiakirche von Sklabopula, s.o. Nr. 179) Elemente.—Von einer anderen Hand (einem Gehilfen?) könnten eventuell die plumpen, spannungslosflächigen Darstellungen der Georgsvita mit ihrem stumpfen Kolorit stammen.

Die Malerei dieses Monuments sieht wie eine vergrößerte, „bunte“ Version vor. Bildern wie in Erphoi (s.u. Nr. 193) aus

185 *Prines/Selino*,
Kirche des Erzengels Michael, 1410²:

Abb. 175.

Malerei: Nikolaos Mastrachas.

Tendenzen, wie sie schon in Sugia (1383; s.o. Nr. 158) auftraten und auch am vorigen Monument zu beobachten sind, wurden hier zu Ende gedacht.

Klarheit, vor allem in der Komposition der Szenen; harmonische Ausbreitung der Bildelemente in der Fläche und ihre völlig spannungslos farblich differenzierte in hellen, pastellartigen Tönen (reiche, aus Tafelflächen zusammengesetzte Architekturen: durch glatte, langgezogene Faltenlinien und Lichtgrate gezeichnete

¹ Lass. 1970, 206 ff., Abb. 291–296; BK 218 f., Abb. 168; RbK IV, Sp. 1152.

² Lass. 1970, 360 ff., Abb. 333–338; RbK IV, Sp. 1152.

Auf den Gewändern zwischen Faltenfurchen erstarrte, geometrisch begrenzte Lichtfelder. Die Gesichter fast ohne Hell-Dunkelkontrast, flächig, weich, leichtfarbig modelliert.

In der Gewandgestaltung Parallelen zu Ravanica¹² (1385/7), Ramača¹³ (um 1395), Rudenica¹⁴ (1402/5). Möglicherweise eine feinere, quadratellere zentrale Ahnlich auch den Malereien des Nikolaos Mastrachas (Prines 1410, s.o. Nr. 185; Tsikianna, s.u. Nr. 192), aber etwas „runder“ und kraftvoller (auch in den Faltungen).
Zeit: Frühestes 15. Jahrhundert?

190 *Chromonasteri/Rethymnon*,
Kirche der Panagia Kerá, 2. Malschicht¹⁵:

Ganz flache, streifig gestaltete Gewänder. Weiche, üppige Gesichtsmalung mit auffälligen Weißstrichlein (Nase, äußere Augenwinkel, Oberlippe). Kurz. Auf der Kunst des späten 14. Jahrhunderts basierende Malerei, aber weiter befördert: Auflösung, Entfaltung einerseits, Verflachung und Erstarrung andererseits.

Parallelen: Pavlica¹⁶ (vor 1389), Ramača¹⁷ (um 1395), Rudenica¹⁸ (1402/5).
Zeit: 1400-10?

191 *Sklapouti/Setino*,
Kirche des Heilands, 8. Malschicht¹⁹:

Gestaltung der Hintergrundberge Erbe der 1370er Jahre (vgl. Balsamon-Fresken im Ostteil des Nordschiffs, s.o. Nr. 150), aber völlig vergröbert und vereinfacht. Auf den Gewändern feine, bewegte Lichtstrukturen, teilweise dunkle geometrisierte Faltenfurchen. Gesichter etwas schematisch, flach. Helles, leichtes Kolorit (Hellgrün, Ocker, Graublau, Violett). Eventuell nicht nur von einer Hand (vorstehende Charakteristik bezieht sich vor allem auf die am besten erhaltene Szene der Blindenheilung).

Parallelen: Rudenica²⁰ (1402/5), Koporin²¹ (nach 1402). Innerhalb Kretas

¹² Duric, Abb. 106.

¹³ Ebd. Abb. 101.

¹⁴ Ebd. Abb. 103.

¹⁵ Arch. Deltion 21 Chron. (1966) 432, Taf. 4703, BK 267 f.; RbK IV, Sp. 1150.

¹⁶ Petkovic II, Taf. CXIII, CXCV (vgl. die Gesichtsgestaltung); ebd. Taf. CXIII (vgl. die Gewandgestaltung).

¹⁷ Duric, Abb. 101 f. (ebenso).

¹⁸ Ebd. Abb. 103 (ebenso).

¹⁹ Lass, 1970, 145 ff., Bb. 243 f., Abb. 164 f.; RbK IV, Sp. 1151.

²⁰ Petkovic II, Taf. CXIII (vgl. die Gewandgestaltung); Duric, Abb. 103 (vgl. die Gesichtsgestaltung).

²¹ Petkovic II, Taf. CLXXXIX (vgl. Gewänder, Köpfe).

Bildern in Prebele (s.o. Nr. 188) und ähnlichen Monumenten.
...zierlicher
1400/10?

192 *Eutykhios*²²

Abb. 173
In der gesamten stilistischen Haltung wie auch in allen Details völlig identisch mit den Fresken in der nicht weit entfernten Michaelskirche von Prines (1410, s.o. Nr. 185), so daß der dort bezeugte Meister, Nikolaos Mastrachas, auch als Schöpfer dieser Bilder anzusetzen ist. Die schöne Szene des Threnos zeigt ihn überhaupt auf der Höhe seiner künstlerischen Möglichkeiten. Ihre verhaltene Dramatik weist ihn als späten Vertreter der expressiven Stilstufe aus, die hier jedoch als zarter, farblich betonter „Lyrismus“ erscheint. Ansonsten s.o. Nr. 185 zu Prines.

Zeit: Um 1410.

193 *Erphoi/Mylopolamos*,
Kirche des hl. Ioannes, Northex²³:

Abb. 180

Recht ausgedehnter, aber nicht mehr an allzuvielen Stellen deutlich sichtbar, stark verunreinigter Freskenzyklus.

In der Fläche ausgebreitete Bildkompositionen, wo die Bildeinheit gelegentlich (Anastasisszene) kaum gegeben ist. Flächig konzipierte Gewänder, deren feine, etwas trockene, aber präziöse Strukturierung die Fläche nicht aufricht. Manche Köpfe aufs äußerste differenziert gestaltet; zarte Schattierungen; wenige subtil eingesetzte winzige Lichtstriche. Überall ist die Form von innen her ausgehöhlt, eine schöne, ins zierliche Detail verliebte Oberfläche in buntem, aber zurückhaltendem Kolorit ist geblieben.

Sichtlich ein Spätprodukt der Stilphase, das sich von Vorbildern wie den Malereien von Artos (1401), Melissurgaki u.ä. (s.o. Nr. 164, 180) herleiten läßt; gegenüber den in mancher Hinsicht ähnlichen Fresken von Selli (1411), Ntiplechori (1417) und Prebele (s.o. Nr. 186, 187, 188) erweist es sich als von deutlich höherer Qualität: sein Stil wirkt zierlicher und präziöser, aber fast noch mehr erstarrt und „gefroren“.

Zeit: Um 1410?

²² Lass, 1970, 362 ff., Abb. 339-341; RbK IV, Sp. 1152.

²³ Arch. Deltion 23 Chron. (1968) 422 f., Taf. 392; id. 30 Chron. (1975) 353, Taf. 255 a, BK 124 f., 297; RbK IV, Sp. 1152 f.

194 Axos/Mylopotamos

Kirche des hl. Ioannes²⁴:

Abb. 189

Malerei hoher Qualität mit betonter Eigenart, eine Art „Summe“ der ganzen Stilphase. Manches gemahnt noch an die Kunst des spätesten 14. Jahrhunderts (vor allem die starken Hell-Dunkelkontraste, aber auch manches Detail²⁵), z.B. an die Bilder von Artos (1401, s.o. Nr. 164), jedoch „gefriert“ der Stil hier, freilich auf hohem Qualitätsniveau; das Ergebnis wirkt, anders als bei den präziös-zierlichen Fresken von Erphoi (s. eben), kraftvoll, aber auch eigenwillig manieriert. Vorherrschende Grundtendenz ist eine Neigung zu scharf umgrenzten, kräftig wirkenden Bildelementen, die im Detail eine oft geradezu gesuchte Lebendigkeit aufweisen können: Gewanddrapierungen einerseits als wildbewegtes, virtuos gewirrtes vielfältig aufgesplittelter langgezogener, gezackter Lichtflächensystem, andererseits als dünngratähnliche Wabenstrukturen, die massive Körper nach außen abschließen (hl. Kosmas und Damian, hl. Nikolaos, hl. Onuphrios), teils in helle oder dunkle Kompartimente aufgeteilt, die ein vielfältiges Relief ergeben (Johannes Prodromos der Apsis, hl. Kosmas und Damian). Entsprechend die oft wildbewegten, in den Einzelstrukturen präzise und hart geschnittenen Haare. Schrifttypus des ausgehenden 14. Jahrhunderts, der in einem Teil der hier errichteten Monumente aus dem frühen 15. Jahrhundert (z.B. Ntiplochori, 1417) weiterhin Verwendung findet).

Parallelen: Ridenica²⁶ (1402/5), Resava²⁷ (vor 1418)

Zeit: Um 1410 oder bald danach

195 Kressos/Hapros/Basilikos

Kirche des hl. Ioannes Theologos²⁸:

Volkstümliche Malerei im Gefolge der Kunst des späten 14. Jahrhunderts, deren Muster recht einformig, flach und kraftlos zu einem bunten, oft reich gefüllten Bildganzen zusammengesetzt werden. Ausgeprägte Lebendigkeit, freilich etwas schematisiert und schablonenhaft. Oft umfangreiche, jedoch leichte und schlanke sehr harte Architekturen ohne jede Räumlichkeit. Fläche, reich, aber auch kalt, teils und etwas ausgetrocknet strukturierte Gewänder mit feiner Detailgestaltung

²⁴ Bk 347, Abb. 302; RbK IV, Sp. 1154

²⁵ Vgl. den Simeon der Hypapanteszene dort mit dem hl. Onuphrios in Axos, die Gewanddrapierung des rechten Engels in der Philoxenieszene dort mit derjenigen des Apsisprodromos in Axos

²⁶ Duric, Abb. 107; vgl. die Gewänder der hl. Kosmas und Damian in Axos

²⁷ Duric, Abb. 117; vgl. den hl. Onuphrios in Axos, identischer Schrifttypus

²⁸ Pelantakis II, RbK IV, Sp. 1154

schon disproportioniert (z.B. Christus in den Szenen der Himmel-Kreuzabnahme) flache monotone (fast stets „lächelnde“) Gesichter mit kleinen Weißlichtern an den üblichen Stellen. Helle, leichte, dabei farbig (Graublau, Ockergelb, Grün, Braun, Himmelblau, Violett) Flächen. Bei vielen Details Nähe zu den Bildern von Artos (1401; s.o. Nr. 164), die hier jedoch einformig, glatt und flach werden; ähnliches zeigt sich im Vergleich mit den Fresken von Kato Balsamonero³⁰ (s.o. Nr. 181). Für die hier beschriebene Erzählhaltung vgl. außerhalb Kretas etwa Epibostima³¹ um 1405

Zeit: Frühes 15. Jahrhundert

196 Chondros/Selino

Kirche des hl. Paraskevi³²:

Malerei geringer Qualität.

Die Bildelemente sind in schlichten, einfach stilisierten Formen (Flächen) angeordnet, wobei die Anatomie und das natürliche Verhältnis der Körper zueinander mißachtet werden. Die Gesichtsmodellierung ist auf ein Spiel zarter, blasser, sehr sauber geordneter Schatten und Lichter reduziert. Auf den Gewändern füllen die Farben in reiner Form deutlich konturierte Flächen, die nur noch selten von dunklen Linien sperrig überzogen sind. Der Maler verwendet eine enge Palette (Ocker, Braun, Rot, Blau).

Parallelen, aber längst nicht derart erstarrt und verhärtet, zeigen sich in den Malereien von Selli (1411) und Ntiplochori (1417; s.o. Nr. 186, 187), vor allem aber in vielen Details, jedoch nicht in der (hier harten, dort „lyrisch“-weichen) Gesamttendenz, in denjenigen von Prines³³ (1410; s.o. Nr. 185).

Zeit: Gegen 1420?

197 Kritsa/Merabello

Kirche des Heiligen Geistes³⁴:

Geringe, stark zerstörte Freskenreste.

Vielfältige Hintergrundarchitekturen (Hypapanteszene). Die Gewänder teils weich und schlicht (Geburtsszene), teils aber auch reich strukturiert (tiefe Dunkelheiten zwischen geometrisch gestalteten Lichtflächen; Simeon der Hypapante-

²⁹ Vgl. z.B. den Kopf des Simeon der Hypapanteszene mit Köpfen in Artos.

³⁰ Vgl. z.B. den Engel der beiden Lithosszenen.

³¹ Duric, Abb. 99.

³² Lass, 1974, 136, Abb. 180-189; in RbK IV, Sp. 1140 von mir noch anders eingeordnet

³³ Vgl. etwa die beiden Michaelsgestalten in beiden Monumenten, die Gesichter (Detailzeichnung Umriss, punktuelle Lichter), den Schrifttypus, der nicht mehr derjenige des späten 14. Jhs. ist.

³⁴ Chatzedakes, Wandmalereien 63.

szenen). Weich modellierte Gesichter mit Lichtelementen an den üblichen Stellen (Häutchen).

Eventuell weiche, farbige Ausprägung des Stils (vgl. die Malereien von Prusa [1410], Tsiskiana, Episkopei; s.o. Nr. 185, 192, 189).
Zeit: Frühes 15. Jahrhundert?

XII DIE PALAOLOGISCHE MALEREI KRETAS IM 15. JAHRHUNDERT UND IHR WEG ZUR „KRETISCHEN SCHULE“

Nur sehr knapp und oberflächlich, wenn überhaupt, werden in der Literatur die letzten Schicksale des Paläologenstils behandelt. Einzig Otto Demus¹ bescheinigt ihm für das 15. Jahrhundert eine Entwicklung: eine anfängliche „klassizistische Haltung“ während der Jahrzehnte von 1390 bis 1420 werde nach 1420 von einem sehr „nervösen“ Stil abgelöst; als Belege für die erstere Phase benennt er so unterschiedliche Monumente wie Calendzicha/Georgien, die Peribleptoskirche von Mistras, Andreas an der Treska und Kalenik, während sich die letztere Stilhaltung für ihn vor allem in den Fresken der Pantanassakirche von Mistras, aber auch in einem Werk wie der Staurothek des Kardinals Bessarion verkörpert. Die Aufzählung zeigt deutlich: Differenzierung tut not; selbst dann, wenn man das relativ reiche Material² der kretischen Malereien aus dem 15. Jahrhundert noch gar nicht ins Auge faßt. Dieses erlaubt, so wird sich zeigen, ein deutlicheres Bild der Entwicklung zu zeichnen, wobei sich allerdings eine Frage stellt, die während aller Jahrhunderte zuvor kaum eine Rolle spielte: Inwieweit ist die kretische Entwicklung repräsentativ für die Gesamtheit der byzantinischen Malerei? Freilich erweisen sich auch bei ihren Denkmälern Feststellungen als gültig, die ebenso für außerkretische Monumente der Zeit formuliert wurden: zum einen die Beobachtung, daß selbst noch in dieser „Endzeit“ Konstantinopels dessen künstlerischer Einfluß nicht erlahmt ist (Đurić³ sieht die Wurzeln der Kunst einer Reihe von jugoslawischen Denkmälern, von Ravanica [ca. 1387] bis Kalenik [ca. 1413], im Byzanz der Mitte des 14. Jahrhunderts; Lazarev⁴ spürt in der Malerei der Moravaschule den „konstantinopolitanischen Akademismus“, wenn auch abgeschwächt); immer wieder feststellbare Parallelen zwischen den kretischen Monumenten, vor allem des frühen 15. Jahrhunderts, und solchen auf jugoslawischem Boden können nur durch die Annahme eines gemeinsamen Ausgangspunktes dieser Ähnlichkeiten erklärt werden. Zum andern ist die auch schon sonst beobachtete Nähe dieser späten

¹ The Style of the Kariye Djami and Its Place in the Development of Palaeologan Art; in: Underwood, Kariye, IV, 155.

² „Relativ“ deshalb, da gegenüber dem riesigen Corpus derjenigen kretischen Monumente, die aus dem 14. Jh. stammen, diejenigen des 15. Jhs zahlen-, aber nicht qualitätsmäßig deutlich abfallen: Der Niedergang der wirtschaftlichen Prosperität der Insel kündigt sich an.

³ Đurić 157.

⁴ Lazarev, Pittura 392.

Monumentalmalerei zur Technik der Ikonenmalerei⁵ in den kretischen Fresken des 15. Jahrhunderts nicht zu übersehen. Gerade dieser Punkt stellt nun aber auch ein Hauptkriterium für das dar, was man als die „Kretische Schule“ zu bezeichnen allem des 16. Jahrhunderts, ihren Heimatboden verlassen und die postbyzantinische Kunst mit einem reichen Schatz teilweise qualitativ vollster Werke beschenkt. Die Frage, in welcher Weise sich diese außerkretischen Aktivitäten zuvor, während des hier zu untersuchenden Zeitraums, auf der Insel selbst anbahnen, mußte A. Xynopoulos in seiner großen Untersuchung der Malerei der „Kretischen Schule“ weitgehend unbeantwortet lassen, aus mangelnder Kenntnis der betreffenden kretischen Monumente, wie er immer wieder betont⁷. Sie kann hier nun mit einer größeren Aussicht auf Erfolg angegangen werden, unbeschadet aller vorgenannten Bezüge nach außen, bedeutet ihre Behandlung gleichzeitig eine Darstellung des Prozesses, der die byzantinische Malerei Kretas, soweit zu sehen zum ersten Mal, am Lauf ihrer Geschichte, auf eigenen Beinen stehen lehrt.

Damit ist nur ein scheinbarer Widerspruch formuliert. Die Anstöße kamen sicher auch in diesem Fall, von außen, und zwar vor allem zu Beginn des hier in Frage stehenden Zeitraums, danach jedoch wurde die kretische Entwicklung zum „Selbstläufer“. Der Grund dafür ist sicher in den politischen Entwicklungen der Zeit zu sehen. Während Konstantinopel und das ganze Festland durch die türkische Eroberung als Ausstrahlungszentren für künstlerische Entwicklungen ausfallen, bleibt auf der Insel weiterhin die Möglichkeit relativ freier künstlerischer Betätigung; auf sich allein gestellt, werden Kretas Maler notgedrungen zu Trägern neuer, nun original kretischer Entwicklungen. Auch die Möglichkeit, daß die Insel zum Zufluchtsort von anderswoher vor den Türken geflohener Künstler wurde, darf nicht außer Acht gelassen werden⁸. In einem Fall (demjenigen des Malers Xenos Digenis, der aus dem Orte Michili auf der Peloponnes stammte) ist sie auch als Faktum belegt.

Während der ersten drei Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts (ca. 1400-1430) bietet die kretische Wandmalerei kein einheitliches Bild. Neben einer Reihe von

denkmalen, die Kunst des späten 14. Jahrhunderts weiterleben, fällt in anderen Denkmälern Neues auf. Zum einen gibt es schon gleich zu Beginn des Jahrhunderts einen datierten Beleg für die von Otto Demus festgestellte „klassizistische Haltung“ (Fresken der Panagiakirche von Kapetaniana 1401). Gestaltungstendenzen der kretischen Malerei um 1350 (S. 1401) scheinen hier wiederaufgegriffen zu werden. Auffällig ist andererseits auch ein unübersehbarer Einfluß der Ikonenmalerei: Er ist bei den Wandheiligen, auch in den Gewölbeszenen, zu spüren. Die Feststellung von Xynopoulos⁹, es geht um die *λογοεικοί εικόνες* (d.h. Ikonen von Heiligen u.a., die Kultgegenstände, welche als erste einen solchen Einfluß auf die Monumentalmalerei ausübten, sind die Fresken aus der Zeit des zweiten und dritten Jahrzehnts des Jahrhunderts (datiert Andromyloi 1415, Kakodiki 1420/1, Seirikari 1427, Balsamonero 1428) scheinen auf einem anderen Traditionsstrang zu liegen (wobei, soweit aus den geringen Resten zu schließen, die Bilder in der Michaelskirche von Malatheros eine Art Zwischenposition eingenommen haben könnten): In ihrer Beweglichkeit und Erzählfreude, die von einer pointierten Formgebung in gleicher Weise leben wie von dem bewußt eingesetzten, oft aparten Kolorit, erinnern sie vielfach an kretische und außerkretische Werke der Jahre 1370 bis 1390, welche sie — anders als die z.T. noch zeitgleichen, zunehmend „ausgetrockneten“ Ausläufer dieser Stilphase (s.o. S. 207 ff.) — mit neuem Leben erfüllen. Es fragt sich, ob man sie dem von Otto Demus für die Jahre nach 1420 konstatierten „nervösen Stil“ zurechnen darf; dafür wirken diese Bilder doch, bei aller Bewegtheit, zu beruhigt, auch (vor allem etwa in Andromyloi) zu präziös. Allenfalls mag man die Fresken eines anderen, leider nicht datierten Monuments (Michaelskirche von Kapetaniana) in die Nähe etwa der Pantanassafresken von Mistras (1428; Hauptbeispiel bei Demus für seinen „nervösen Stil“) rücken: In ihnen zeigen sich Exaltiertheiten, die eine solche Zuordnung rechtfertigen.

Betrachtet man die geographische Verteilung der hier für die Jahre 1400-1430 angeführten Denkmäler, so fällt auf, daß die ganze Insel Kreta von ihnen abgedeckt wird: Andromyloi und Kakodiki markieren auf ihr geradezu Extrempunkte im Osten und im Westen. Das bedeutet, daß um 1420 noch die ganze Insel von einer neuen Stil Tendenz erfaßt werden konnte, auch ihr ja so traditionsverhafteter, „provinzieller“ Südwesten. Dabei soll freilich der für diese Inselecke bezeichnende Qualitätsunterschied der Malereien von Kakodiki oder gar Seirikari gegenüber denen von Andromyloi nicht übersehen werden; immerhin vermag er jedoch zu dokumentieren, in welchen geographischen ([Zentrum?] — Osten — Westen der Insel) und zeitlichen (1415 — 1420 — 1427) Abstufungen solch ein „Durchsickern“ neuer Ideen bis in die Hände provinzieller Meister sich vollzog (einen Sonderfall

⁵ Ewa Łazarewicz-Pittum 382, er konstatiert „Ikonenentwurf“ bei den Gesichtern schon in den Periblepsofresken von Mistras (nach ihm 1350-80 zu datieren).

⁶ A. Xynopoulos, *Εξέλιξη της ζωγραφικής ζωογραφίας μετά την Άλωση* Athen 1957.

⁷ Die von ihm mangelhaft gehobene Behandlung dreier kretischer Monumente (Balsamonero, Michaelskirche von Akrotiri, S. 30 ff.) vermag nicht in jeder Hinsicht zu überzeugen; ebenso wird die Rolle des Malers Xenos Digenis weit überschätzt (S. 70 ff.) und „kretische“ Stil fast ausschließlich auf die Vorstellung von „makedonischen“ Kretischen zurückgeführt, welche letzterer dann immer wieder viel zu rasch mit der Sorschen Xynopoulos 88 ff.

stellt die Gegend der Sphakia dar, wo zu dieser Zeit eine volkstümliche Malerei produziert wird, die sich kaum dem allgemeinen Trend zuordnen läßt: Kap [vor 1426], Chora Sphakion).

Anders wird das ab der Zeit um 1430. Die Insel teilt sich da, was die Monumentalmalerei betrifft, in zwei weitgehend (wenn auch nicht ausnahmslos) voneinander getrennte Bereiche. Während in den äußeren Bezirken, vor allem im Westen, nur noch eine volkstümliche Kunst produziert wird, die auf dem Stand der 1420er-Jahre stehen bleibt und zum Ende des Jahrhunderts auf ihrem qualitativen Tiefpunkt abstirbt (vor allem Malereien von Georgios Probatopulos), wird das Zentrum der Insel ab dieser Zeit zu dem Ort, wo sich ein Stil entfaltet, der übergangslos in den „Kretischen Schule“ mündet wird.

Daß für die nun hier entstehenden Fresken zwar noch (nicht allzu häufige) Parallelen aus der außerkretischen Ikonenmalerei, aber nicht mehr aus der außerkretischen Monumentalmalerei angeführt werden können, bezeugt die Bedeutung der Ikonenmalerei für die Entwicklung des Stils) das Gewicht, das die Insel als Kunstzentrum gewonnen hat. Was die Chronologie betrifft, bestätigt sich ungermaßen der Ansatz von A. Xyngopulos, der die endgültige Ausbreitung der „Kretischen Schule“ in die Zeit zwischen dem Fall Konstantinopels (1453) und den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts verlegt.¹⁰ Lediglich der Beginn der Entwicklung ist etwas früher anzusetzen, eben um 1430 (man kann dieses Datum recht genau nehmen, wie der Stilunterschied zwischen den 1428 und den 1430 ausgeführten Malereien von Balsamonero zeigt).

Zwei in die Jahre gleich nach dieser Marke anzusetzende Freskenzyklen, der im Jahr 1431 entstandenen Bilder von Balsamonero und die zweite Malschicht von Malles aus dem Jahr 1431/2 zeigen die ersten Belege für den in Frage stehenden Stil. Xyngopulos¹¹ nennt als die drei Charakteristika der „Kretischen Schule“ dunkle Schatten (Proplasma), Lichtschimmer begrenzter Ausdehnung auf dem Fleisch und feine Lichtlinien; betont aber, diese begegneten in der byzantinischen Malerei schon seit dem 13. Jahrhundert; in der Entwicklung des Spannungsverhältnisses dieser drei Elemente bestehe die Entwicklung dieser Kunst überhaupt. Richtig ist, daß die drei genannten Charakteristika gerade auch für die kretische Malerei ab 1430 (aber eben auch schon zuvor) bezeichnend sind. Das Verhältnis von Schatten- und Lichtpartien stellt, sowohl was die gegenseitige flächenmäßige Relation als auch was die Intensität des Kontrasts beider betrifft, ein wichtiges Kriterium nicht zuletzt für eine chronologische Einordnung dar (z. B. ist in der Ma-

lerie der Brüder eine Veränderung beider Parameter festzustellen). Ebenso lassen sich vor allem in den Gesichtern in Büschelform oder als Schraffur zunehmend geradezu eine „Leitform“ für diese Malerei freilich treten schon vor 1430 auf (erste Belege außerhalb Kretas fallen noch ins 14. Jahrhundert). Ein Kopffragment aus der Panagiakirche von Chalki¹² (3. Viertel des 14. Jahrhunderts) Fresken von Calendzicha/Georgien¹³ (1384/9)).

Trotz all dem ist damit der Stil der kretischen Monumentalmalerei ab 1430 eindeutig gekennzeichnet. Neben dem von Xyngopulos angesprochenen Spannungsverhältnis der drei Elemente ist vor allem noch das stilistische Ziel anzusprechen, dem die von diesem Autor lediglich benannten Stilmittel dienen. Sie schaffen eine Kunst, die man mit gutem Grund klassizistisch nennen kann. Sie klammern eindeutige Formen, die alles Verspielte, Detailverliebte abgelegt haben, an. Sie bemühen sich eher um Einfachheit, bündeln ebensolche Bildkompositionen übersichtlich, auf Wichtige beschränkt, von zurückhaltender Lebendigkeit. Der Unterschied zu den klassizistischen Strömungen um 1350 (z. B. älteste Fresken im Katholikon des Klosters Kera, s. o. Nr. 109) und 1400 (z. B. Fresken in der Panagiakirche von Kapetaniana, s. u. Nr. 198) besteht im Grad der Formalisierung. Während wir es dort mit einer noch „wärmeren“, „runderen“, von innen heraus wirkenden Formgebung zu tun haben (wobei freilich die Bilder von Kapetaniana gegenüber denen aus der Zeit um 1350 schon diesbezüglich „abgebaut“ haben), kennzeichnet die Malerei des fortgeschrittenen 15. Jahrhunderts eine, stark an die Oberfläche und ihre Strukturierung gebundene, oft fast schalenhaft wirkende Härte (wenn dann z. B. auf einem Gesicht Licht- und Schattenflächen fast den Eindruck einer gekrümmten Metallfläche entstehen lassen, wird der Zusammenhang zwischen den oben genannten Stilelementen im Sinne von Xyngopulos und der eben beschriebenen Stiltendenz deutlich). Wie sie jeweils konkret realisiert ist, macht den Unterschied zwischen den einzelnen Künstlern und ihren Werken aus. Die oben genannten Fresken in Balsamonero und Malles zeigen sie eher in einer nüchternen, wenn nicht gar trockenen Version. Demgegenüber kennzeichnet das erste belegte und datierte Werk der Brüder Manuel und Ioannes Phokas, der Freskenzyklus in Emparos (1436/7), vor allem in den Bildern der einen Hand, eine oft fast grobe, holzschnittthafte Härte. Eine eindeutige Zuweisung an Manuel bzw. Ioannes auszusprechen oder auch nur eine in sich logische Entwicklungslinie für beider Kunst herzuziehen, ist übrigens kaum möglich. Sie schwankt zwischen eher aristokratisch „verfeinerter“ (einige, aber nicht alle Bilder in der Konstantinskirche von Abdu. 1445) und schlicht-harmonischer (Narthexfresken der Georgiskirche von Ano Syme, nach 1453) Formalisierung. Zwei weitere datierte Belege des Stils

¹⁰ Ebd. 61 und sonst.

¹¹ Ebd. 21 und sonst.

¹² Was Xyngopulos damit anspricht, bezeichnet man heute als den paläologischen Stil der Ikonenmalerei, dessen Anfangspunkt in der Zeit richtig, ebenso ist richtig gesehen, daß die Malerei der „Kretischen Schule“ in ihm wurzelt.

¹³ Lazarus, Petroia, Abb. 518.

¹⁴ Bspelsweise ebd. Abb. 521, 524.

(Gegeri 1443, Blachiana 1447) können eher der ersten Möglichkeit zugeordnet werden während die Malereien von Sklaberochori (3. Viertel des 15. Jahrhunderts vor 1481), bei aller raffinierten Eleganz, gerade durch ihre glatte, kühle, metallische Formgebung charakterisiert sind. In ihnen ist auch die oben angesprochene Angleichung der Monumental- an die Ikonenmalerei zu ihrem Abschluß gelangt. Ohne Bedenken mag man diese Bilder als ein erstes Werk der „Kretischen Schule“ noch auf Kretas Boden ansprechen. Für die Fresken von Hagia Paraskevi, das letzte große datierte Monument in dieser Reihe, ist das schon getan worden.

Um die von diesen Denkmälern repräsentierte „Hauptlinie“ herum zu ordnen, als Stufenfolge der kretischen Malerei auf ihrem Weg zur „Kretischen Schule“ angesehen werden können, gruppieren sich ein paar weitere, qualitativ hochwertige, deren Stil aus einiger Entfernung reflektieren: Neben den Fresken von Zoniagari und denen von Babulefion (1461) ist das vor allem die Kunst des in Megara/Peloponnes beheimateten Xenos Digenis, von der uns in Ano Phlora 1502 noch geringe Reste greifbar sind. Xyngopoulos¹⁷ überschätzt freilich diesen Maler, wenn er glaubt, ein Studium seiner Fresken könnte von ausnehmender Bedeutung sein für das Verständnis des letzten Stadiums der kretischen Wandmalerei auf ihrem Weg zur vollen Ausgestaltung des Stils der „Kretischen Schule“. Ein Blick z.B. auf die zeitlich sicher nicht fernliegenden Malereien von Sklaberochori zeigt, daß es sich bei seiner Kunst doch eher um einen „Seitenweg“, wenn auch einen interessanten, handelt.

Bezeichnenderweise befinden sich die drei zuletzt angeführten Monumente auf westkretischem Boden, während alle zuvor genannten Werke der „Hauptlinie“ geographisch mehr oder minder dem zentralen Teil der Insel zuzuordnen sind. Das mag Zufall sein, sicher weist es jedoch in die Richtung der schon oben angesprochenen regionalen Differenzierung, welche die kretische Monumentalmalerei ab ca. 1430 kennzeichnet. In den „Außenbezirken“ der Insel finden sich eben soweit zu sehen, keine Werke mehr, welche den Anschluß an die zeitgenössische „hohe“ Kunst voll geschafft hätten. In ihnen herrscht eine Produktion vor, welche über das bis 1430 Erreichte nicht hinauskommt. Zunächst ist hier und da (z.B. in den Bildern der Johanneskirche von Kadros) ein Bezug zu Malereien des ersten Jahrhundertdrittels zu spüren (im genannten Fall zu den Fresken der Isidorkirche von Kakodiki, 1420-11); dieser geht später aber zunehmend verloren; in nicht wenigen Monumenten verwildert der Stil und sinkt, gegen Ende des Jahrhunderts gelegentlich ins Mißglückte. Primitive ab (so bei vielen Bildern des Malers G. Probatopoulos). Freilich gibt es selbst da noch Werke (z.B. Fresken der Irenenkirche

von Ntounti und der Georgskirche von Ntounti), die bei aller künstlerischen Unreife, eines gewissen Reizes, den ihnen ihre unbekümmerte Naivität verleiht, nicht entbehren. Sie erinnern damit an Schöpfungen, welche zu vergleichbarer Zeit mit der anderen von der türkischen Eroberung noch nicht berührten Insel entstanden sind. Zypern weist gerade für diese Jahrzehnte des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts eine recht große Zahl von Freskenzyklen auf, unter denen ein solches dieser Art ebenfalls belegt ist (Bilder der Michaelskirche von Bizanien, freilich besitzen die weitaus mehreren von ihnen (z.B. die Schöpfungen von Philipp Gul¹⁹), verglichen mit dem, was aus derselben Zeit in Kretas Außenbezirken zu sehen ist, ein sehr viel höheres Qualitätsniveau (wenn auch durchaus Parallelen in manchen formalen Details nicht zu übersehen sind); demgegenüber stehen diese zyprischen Malereien dem Stil der ab 1430 in Zentralkreta produzierten Bilder eher fern — es führt etwa von der Kunst des Meisters von Sklaberochori zu den Fresken Philipp Guls in der Kirche Stavros tu Ajasmati (Σταυρός τοῦ Ἀγιασμάτι) von Platanistasa kaum ein Weg²⁰.

¹⁷ Styliani, 110 ff., Abb. 52-55.

¹⁹ Ebd. 39 f.; 186 ff. (Abb. 106-123; Platanistasa); 246 ff. (Abb. 140-147; Lubaras).

Ein Vergleich der Malerei Kretas und Zyperns in dieser Spätzeit wäre sehr interessant und instruktiv (z.B. bezüglich der völlig verschiedenen Rolle westlicher Einflüsse hier wie dort). Das Thema kann hier leider nicht weiter verfolgt werden.

¹⁸ So auch schon Xyngopoulos 81 ff.

¹⁹ Ebd. 108.

²⁰ Xyngopoulos 70, 87.

WICHTIGE MONUMENTE AUS DER ZEIT VON 1400 BIS 1430

DATIERT

198 *Kapetaniana/Monophatsi.*
Kirche der Panagia, 1401¹

Abb. 181, 182

Stehen nach Schönheit von Form und Farbe: Ausgewogene, klare, sparsam beschränkte Bildkompositionen (die Figuren herrschen über die Szenerie, ihr Umriß ist geschlossen, Blick und Gestik sind ohne jede Erregung); helles, aber doch zurückhaltendes Kolorit (Ockergelb, Graublau, Olivgrau, Violett, Karmin, Moosgrün). In den schönsten Darstellungen (z.B. in der Szene der Lazaruserweckung) ist eine Klassizität erreicht, in der alles zusammenstimmt: Harmonie der Komposition, Sorgfalt im Detail, schlichtes Kolorit und differenzierte Weichheit der Modellierung (auf Körpern und Gesichtern deutlicher, aber sanft abgestufter Hell-Dunkelkontrast, kaum punktuelle Lichter (wie in der Malerei der 1380er-Jahre)). In anderen Bildern (vor allem im Narthex: Wunder Jesu, Marienleben; Gebilfenarbeit?) Tendenzen, die im 15. Jahrhundert zunehmend spürbar werden: flache Gesichter; formalisierte, „gefrorene“ Faltenstrukturen – d.h. Überwiegen formalistischer Gestaltungselemente über das innere Gewicht körperhafter Modellierung. Beachtenswert die Porträts der Wandheiligen: In ihnen teils Vorbilder aus der Mitte des 14. Jahrhunderts spürbar (etwa die Gestalten im Altarraum der Johanneskirche von Limnes; s.o. Nr. 120 [Kringel auf den Wangen]), teils Nähe zu zeitgenössischen Ikonen (vgl. z.B. den hl. Gerasimos [?] im Narthex mit dem Bildnis des hl. Klemens von Ohrid auf einer Ohrider Ikone²). Ansonsten deutliche Anlehnung an „klassische“ Vorbilder, entweder des frühen 14. Jahrhunderts unmittelbar (repräsentiert z.B. durch die Malereien der konstantinopolitanischen Chorakirche) oder aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, in der reichen, aber doch klaren Gewandstrukturierung (sperrig-spitzwinklige Lichter wie im frühen 14. Jahrhundert, Lichtbahnen wie um 1350) und in der Gestaltung der Hintergründe (einfache Formen von Bauten und Bergen wie in der Kunst um 1350, gegenüber den flackernden und geblähten Strukturen des späten 14. Jahrhunderts). In einigen Details Nähe zu außerkretischen Werken des späten 14. Jahrhunderts: Ravanica³ (1385/7; Ikonographie der Szene der Blindenheilung, einige Gewand-

¹ Arch.Deltion 26 Chron. (1971) 520, Taf. 535; BK 126, 328 f., Abb. 75, 289; RbK IV, Sp. 1155 f.

² K. Weitzmann u.a., Die Ikonen. Freiburg 1982, Abb. S. 195

³ Đurić, Abb. 106.

drapierungen), Panagiakirche von Chalki⁴ (3 Viertel des 14. Jahrhunderts), Calendzicha/Georgien⁵ (1384/96; Gitter weißer Lichtstriche auf einem Gewand voraus (z.B. Verwendung paariger Lichtstreifen zur Strukturierung von Haaren und Stirn [hl. Nikolaos in der Konstantiuskirche von Abdu/Pedias, 1445]), ja wirkt wie eine Vorahnung von Werken der „Kretischen Schule“ (vgl. den hl. Gerasimos mit dem hl. Nikolaos im Anapausas-Kloster der Meteoren⁶ [Werk Theophanes des Kreters, 1527])).

199 Andromyloi/Seteia,

Kirche der hl. Apostel, Fresken im Hauptraum, 1415⁷.

Abb. 184.

Differenzierte, voraussetzungsreiche Malerei: Sie wurzelt in der Kunst des späteren 14. Jahrhunderts (der damalige „expressive“ Stil wird greifbar, abgesehen von anderen, außerhalb Kretas belegte Tendenzen) strebt aber auch nach klassischer Schönheit, freilich in ganz anderer Weise als es beim vorherigen Moment ausgeprägt war. Gesucht ist das Zierliche, Leichte, Präzise. Andere Tendenzen der Verhartung sind spürbar, aber sie wird nirgends metallisch glatt, verliert den lockeren, lebendigen Eindruck nicht. Eine zentrale Rolle spielt das apert, vielfältige und gesuchte Kolorit (Ziegelrot, Ocker, Goldgelb, Stahlblau, Karmin, Braunviolett, Schokoladebraun, Moosgrün, Dunkelgrün, Grau, Rosa), das oft kontrastiert eingesetzt wird (z.B. der Kontrast „Giftgrün“/Karminrot in der Szene des Ungläubigen Thomas). Leichte, zierliche Figuren, nicht selten lebhaft bewegt, oft figurenreichen Szenen (z.B. Erweckung des Lazarus, Einzug in Jerusalem, der Gegenbeispiel: Kreuzigung), die erzählend, ja stellenweise genrehaltig wirken können (Einzug in Jerusalem), oft aber auch sehr schlicht gehalten sind (Quermauer Kreuzigung, Hintergrund der Szene des Ungläubigen Thomas). Fresken, die leichte, reich gestaltete Flächenstrukturen (Dunkelzonen zwischen Lichtflecken, blass und schraffiert, zart in der Intensität abgestufte Schimmerflächen, trocken, skizzenhaft „hingeworfen“, daneben aber auch große, ganz unstrukturierte Farbflächen auf Gewändern (Deesis), weich modellierte Körper (Crucifixus der Kreuzigungsszene). Auf den Gesichtern stark angedeutetes Relief (Querhaare auf der Stirn, Augenhöhlen, auffällige, vielfache Lichter in Punkt- und Linienform, gelegentlich als Strichbüschel), nicht ganz frei von einer Tendenz zur Verhartung (aber nicht auf Kosten der Lebendigkeit), aber auch zur farblichen

nachbig nebeneinander gesetzte Farben. Apostel rechts in der Mitte, links der hl. Thomas.
Die außerkretischen Parallelen aus dem 14. Jahrhundert: Pantokrator St. Petersburger Ermitage⁸ (ca. 1363; praktisch identisch mit dem Deesis), Calendzicha⁹ (1384/96, Gewänder, Köpfe; vgl. z.B. den Pantokrator dort mit dem Petrus der Lazaruserweckung in Andromyloi, Lichtbüschel in den Augenwinkeln), Ravanica¹⁰ (1385/7; Tendenz zur Erzählfreudigkeit, identische Gestaltung von Haaren und Bärten), Pavlica¹² (vor 1389: identische Gestaltung von Haaren und Bärten). Parallelen aus dem 15. Jahrhundert: Ljubostinja¹³ (um 1405; Gesichtsmodellierung, Sankt Petersburger Ikonen der Dreifaltigkeit, Hadesfahrt und Geburt des Täufers¹⁴ (1. Hälfte des 15. Jahrhunderts; sehr ähnliche Faltenmuster, aber „metallisch“ verhärtet).

200 Kakodiki/Selino,

Kirche der hl. Isidoros, 1420/1¹⁵.

Abb. 185.

Bildkompositionen still, durchsichtig, aufs Wichtigste beschränkt (z.B. Kreuzigung): ganz auf die Wirkung der hellen, oft apart kombinierten Farben (Braun, Ockergelb, Violett, Himmelblau, Stahlblau, Grau, Karminrot, dunkles Moosgrün) abgestellt. Diese dienen weniger der körperhaften Modellierung (dies nur in den Gesichtern helloliv-grüne Schatten an den Rändern, Rot auf Wangen und Lippen, Lichtstrichbüschel im inneren Augenwinkel, um den Mund und über dem Kinn) als der Konstitution des Bildzusammenhangs. Auf den Gewändern streifige, helle Strukturen. Flächige, in die Breite entfaltete Hintergrundarchitekturen.

Im ganzen eine Vergrößerung und Verflachung des Stils des vorausgehenden Monuments und auch desjenigen der Fresken in der Michaelskirche von Malathea (s.u. Nr. 202), denen die Bilder von Kakodiki sehr ähnlich sind (Strukturierung von Gewändern, Panzern, Engelsflügeln; Modellierung der Gesichter: Augenpartie, Lippen, Farben; gesamte stilistische Haltung; Rolle der Farbe). Eventuell parallel zu den späteren Malereien von Andromyloi (s.u. Nr. 203), freilich mit geringerem künstlerischen Niveau. Vieles erinnert — freilich vergrößert, jedoch in kretische

⁴ Lazarev, Pittura, Abb. 526.

⁵ Ebd., Abb. 519.

⁶ Durić, Abb. 111.

⁷ Die von Durić S. 140 für Ravanica gegebene Stilcharakteristik konnte — mutatis mutandis (z.B. viel kleinere Bildformate) — auch auf die Bilder von Andromyloi zutreffen.

⁸ Petković II, Taf. CXCIV, CXC VII.

⁹ Durić, Abb. 99.

¹⁰ Lazarev, Pittura, Abb. 531, 532, 533.

¹¹ S. 1070: 348 f., Abb. 306–310: Kalokyres, Abb. BW 20, 63; BK 218, Abb. 167 (mit falscher stilistischer Zuordnung); RbK IV, Sp. 1157.

⁴ Lazarev, Pittura, Abb. 519.

⁵ Ebd., Abb. 521–524.

⁶ Xenopoulos, Taf. 23.

⁷ BK 164 ff., Abb. 439 f. RbK IV, Sp. 1158.

„Lebenswärme“ umgesetzt – an „klassizistische“ Vorbilder, wie sie aufertal Kretas im späten 14. Jahrhundert vorliegen, vor allem in Calendzicha/Georgien (1384/96): Gesichter (Lichtstrichbüschel, Mundpartie, Augenpartie, Hals), gebrochene, gekrümmte, parallele Weißlinien), Lichtstrukturen auf Gewändern (Schragstreifen in Lichtbahnen), Modellierung nackter Körper (vgl. den hl. Onophrios dort mit dem Crucifixus der Kreuzigungsszene von Kakodiki).

201 Sevrkari/Kisamos,

Kirche der hl. Apostel, 1427¹⁷;

Abb. 186.

Vergrößernde Weiterführung des Stils der beiden vorausgehenden Monumente: provinziell, steife Gestalten, eher additiv zusammengesetzte, malerische Lockerheit des Farbauftrags fast ganz verloren. Auf den Gesichtern (Erzengel Michael) noch enge Parallelen zu denen von Calendzicha/Georgien (1384/96, Augen, Mundpartie, Kinn, Hals, Haare), z. T. (Hierarch Basileios) auch schon auf den Stüben der 1430er Jahre Vorausweisendes (feine, leicht innere, feine Lichtstrichen, etwas trockene, dabei aber sehr differenzierte Modellierung).

UNDATIERTE

202 Malatheros/Kisamos,

Kirche des Erzengels Michael¹⁹;

Abb. 187.

Erhalten nur einige Heiligenfiguren an den Wänden, die Gewölbeszenen fast vollständig zerstört.

Werke hohen, teilweise höchsten Rangs: Mächtige, körperhafte, aber doch sehr feine Gestalten, sorgfältig ausgeführte Details (z. B. Panzer des hl. Michael), weich fließender Stoff von Gewändern, ohne jede Verhartung, auf denen durch Lichtbahnen ein Relief entsteht. Die Gesichter ungleich behandelt, vor allem was die Rolle des Lichts betrifft: a) Auffällige weiße Lichtstriche herrschen vor, überstrahlen die übrige, farbige Modellierung (hl. Antonios). b) Lichtstriche vorhanden, jedoch dezent in ein faulisch-malerisch modelliertes, harmonisches Ganzes von weicher Schönheit (Rot auf Wangen, Lippen, Kinn, Schatten, auch Schlagschatten) integriert (hl. Michael). c) Lichtstriche fast ganz verschwunden, ein sanfter Lichtschimmer modelliert das Gesicht (Prodomos).

¹⁷ Lazarev, Pittura, Abb. 519–521, 524 (Hinweise auf das im einzelnen hier wie dort 20. Vergleichende wurden wenigstens untersucht. Es begegnet an allen vielen Stellen).

¹⁸ Lass, 1969, 1971, Abb. 301, id. 1971, Abb. 479, RbK IV, Sp. 1157.

¹⁹ Lazarev, Pittura, Abb. 524.

²⁰ Lass, 1969, 225 f., Abb. 94–96, RbK IV, Sp. 1156 f.

verweisen auf einen Ausgangspunkt, wie er in Calendzicha/Georgien vorliegt (wobei aber in Malatheros viel weicher modelliert ist); b) in der Panagiakirche von Kapetaniana (1401; s.o. Nr. 198) ähnlich, könnte den Ausgangspunkt für eine Malerei wie die in der Kirche von Kakodiki (1420/1; s.o. Nr. 200) gebildet haben, welche sich in der Größere, Handwerksliche wendet c) sieht besonders ikonenhaft aus und der Monumentalmalerei der Zeit kaum Parallelen.

Zeit: Frühestes 15. Jahrhundert (dessen 1. Jahrzehnt)?

203 Andromylos/Seteia

Kirche der hl. Apostel, Fresken im Nebenraum²¹;

Abb. 188.

Im wesentlichen ein berittener hl. Georg im Durchgang zu dem Nebenraum und zwei Engel dort.

Reizvoll schöne Gestalten, im ganzen sehr weich und leicht konzipiert, eher flächig als körperhaft empfunden. Helle, frische Farben (grün, ziegelrot, grau, braun, ocker). Die Gewänder große Farbflächen, sehr schlicht durch ein paar gerade gezogene Faltenpaare gefurcht, zwischen diesen ausgedehnter weißer Schimmer (Engel). Liebliche Gesichter: weich, flach, allenfalls mit zarten bräunlichen Schatten modelliert; weiße Lichter höchstens andeutungsweise über den Augen.

Sicher etwas später als die Fresken des Hauptraumes (s.o. Nr. 199). Sieht aus wie eine Entsprechung zu den Bildern in der Isidorkirche von Kakodiki (1420/1, s.o. Nr. 200), auf höherem künstlerischen Niveau.

Zeit: 1420/30?

204 Kapsodasos/Sphakia,

Kirche des hl. Athanasios²²;

Abb. 189.

Schlichte, provinzielle, aber nirgendwo harte oder gar grobe Malerei, nicht ohne Reiz. Die Bilder sind gänzlich flächenhaft angelegt, linear konzipiert, auch in den hübschen Details. Gewänder etwas wirr mit kurvigen Dunkelfurchen überzogen, parallel zu diesen verwaschene, breite, blasse Lichtstreifen. Körperhaft nur Hände und Gesichter konzipiert, auf letzteren auffällige weiße Lichtstriche (Büschel in den Augenwinkeln, paarweise auf der Stirne, am Hals); dekorative Wirkung von Haar und Bart (Wandheilige). Bunt, leichtes Kolorit: Braun in

²⁰ Lazarev, Pittura, Abb. 522, 524.

²¹ BK, 464 ff., Abb. 439 f., RbK IV, Sp. 1158; dort habe ich diese Malereien noch nicht von denen des Hauptraums geschieden.

²² Lass, 1971, 117, Abb. 443 f.; RbK IV, Sp. 1168.

vielen Abtönungen, Grau und Blau, gelegentlich Ocker, Karmin, Rosa, helles Grün.

Parallelen zu Gestaltungen des späteren 14. Jahrhunderts: von Chalki²³ (3. Viertel des 14. Jahrhunderts), Calendzicha, Panagiakirche RANIERICH²⁴ (1385/7), Nova Pavlica²⁵ (vor 1389). Aber auch Bezüge zu Zante, ehem. Pantanassakirche von Mistras²⁷ (1428).

Zeit: Um 1420 (Graffito von 1426).

205 Chora Sphakion Sphakia

Kirche Aller Heiligen²⁸.

Abb. 190.

Zwischen kleinen Teil erhaltene Gewölbebilder mit seltener Thematik (vorwiegend alttestamentarische Themen: Der Mangel an ikonographischen Vorgaben führte zu individuellen Lösungen) aus der Hand zweier provinzieller Maler, deren einer (Meister A) identisch ist mit dem Schöpfer der Fresken im vorausgehenden Monument (vgl. dort in den Gewölbebildern: Muster der Gewandfalten, Gestaltung der Gesichter [Augenbrauen, Lippen], Kolorit [nur Braun- und Grautöne, dunkelbraune Nimbien]). Kleinformatische, figurenreiche Szenen voll unbändiger Erzählende (sie geht beim Meister A auch auf die geradezu geschwätzigen umfangreichen Bildbeschriften [in örtlichem Dialekt] über). Beim Meister A sind sie fast graphisch mit Gittern von Linienbündeln strukturiert (Gewänder, Lichtstrahlen, in die stellenweise [Oberschenkel] ellipsoide Kompartimente eingelassen sind, Wasserstrudel der Sintflutdarstellung); seine Köpfe sind kontrastreich auf hellen Lichtflächen auf dunklem Grund, ebenso seine nicht übel geborgenen Körper (Sintflutscene). Beim Meister B noch kleinteiliger, bunter (Rottöne kommen dazu), zarter in den Details (Farbflächen statt der spröden Liniengitter von Meister A, die Gesichter kleine rosa-ockerfarbige Flächen); zierliche, lebhaft bewegte Gestalten.

Nicht ohne den Reiz des Naiven; ferne Anklänge an große Vorbilder der sowohl durch zeitgenössische wie auch durch noch aus dem 14. Jahrhundert stam-

me Beispiele vertreten sind Dreifaltigkeitsikone in Sankt Petersburg²⁹ (1. Hälfte 15. Jahrhunderts) aber auch St. Andreas an der Treiska³⁰ (1388/9), Ravenna³¹ (1385/7).

Zeit: 1420/30

206 Kapetaniana/Monophatsi, Kirche des Erzengels Michael³².

Abb. 191

Schlichte Bildkompositionen mit hellen, exquisiten Farben (Grün-, Ocker-, Violettöne vor allem). Teilweise stark überlängte Figuren mit gelegentlich (Himmelfahrtsszene) geradezu exaltierter Bewegung. Penible Zeichnung; deutliche Modellierung, differenzierter Einsatz von Lichtern. Stufenförmig abgetreppte Berge, ihre Vorderflächen von Rinnen zerfurcht. Gewänder glatt nach außen abgeschlossen, mit sehr elegant gezogenen Faltenmustern (großzügig geschwungene Faltenbündel, dazwischen — deutlich untergeordnet — kleinteilige Strukturen; bei den Himmelfahrtaposteln geradezu rauschende Gewanddrapierung); bezeichnend die Verbindung äußerster Lebendigkeit mit starr und sperrig dagegen gesetzten Kompartimenten.

Mancher Zug in diesen Bildern verweist auf Vorbilder in der Panagiakirche desselben Orts (1401; s.o. Nr. 198; vgl. z.B. die Kleider Christi und des linken Schergen in der Geißelungsszene mit Entsprechendem in einigen Wunderszenen der Panagiakirche), aber kühler, ins Manierierte Interessante zugespitzt (Überlängung der Figuren; reichere, elegantere Faltenmuster). Anderes erinnert an die Malereien der Pantanassakirche von Mistras (1428; Berge; Verbindung von Lebendigkeit und sperriger Geometrie. Exaltiertheit der, auch ikonographisch nahestehenden, Himmelfahrtsszene). Für die Gewandstrukturierung vgl. auch die Sankt Petersburger Kathodos-Ikone³³ (2. Viertel des 15. Jahrhunderts). Die Malerei der Brüder Phokas (s.u. S. 232–234, 237f.) ähnelt diesen Bildern in manchem Zug sehr, wirkt aber beruhigter, kühler, härter, „klassizistischer“.

Zeit: Um 1430?

²³ Lazarev, Pittura, Abb. 518 (vgl. die Gesichter).

²⁴ Ebd., Abb. 521–524 (ebenso).

²⁵ Pavlou, I. S. 152, Abb. 1–3 (Gesichter, Gewänder: große Nähe vor allem zu den bevorzogenen von Kapsodasos).

²⁶ Lazarev, I. Teil, CXIII–CXIV (CXVII: Gesichter 'Lichtstriche', Gewandstrukturen, vgl. mit den Wunderszenen von Kapsodasos).

²⁷ Lazarev, Pittura, Abb. 556 (vgl. die beiden Apostel ganz rechts in der Himmelfahrtsszene mit ihren Entsprechungen in Kapsodasos).

²⁸ Arch. Deltion 29 Chron. (1973) 4: 936, Tal. 701, Lass. 1971, 198 ff., Abb. 421–425, RbK IV, Sp. 1168.

²⁹ Lazarev, Pittura, Abb. 531 (große Ähnlichkeit bei den Lichtmustern des Meisters A).

³⁰ Fourn., Abb. 96 f. (Faltenstrukturen des Meisters A).

³¹ Ebd., Abb. 106 (ebenso).

³² Arch. Deltion 26 Chron. (1971) 520; BK 329; RbK IV Sp. 1162 f.

³³ Lazarev, Pittura, Abb. 532.

WICHTIGE MONUMENTE AUS DER ZEIT NACH 1430

DATIERT

207 Bolsamonero/Kainurgio,

Ehem. Katholikon, Fresken im Hauptraum des Süd„schiffs“, 1428, und im Narthex 1431¹

Abb. 3, 192

Maler im Narthex: Konstantinos Rikos.

Zwischen beiden Freskenzyklen besteht ein bezeichnender Unterschied: Die Bilder des Süd„schiffs“ (z.B. Szene des Herodesmahls) erinnern an die Feingliederigkeit und Farbigkeit etwa der Malereien von Andromyloi (1415; s.o. Nr. 199; vgl. etwa die Hintergrundarchitekturen und die zierlich durch weiße Lichter strukturierten Gewänder [dort z.B. die Szene des Ungläubigen Thomas]), die Bilder des Narthex wirken dagegen etwas „trocken“: Tendenz zu einer nüchtern-realistischen Erzählhaltung (z.B. Szene der Errettung Petri: Naturnahe Felsformationen, „gewöhnliche“ Gesichter), Verzicht auf präziös-gewählte Farbtöne. Stellenweise (Wandheilige, Engel der Apsis) schon leise spürbare Neigung zu Steifheit und Formalisierung. Schlicht ist die Gewandgestaltung (kaum strukturierte Farbflecken), auf den Gesichtern sind schematisierte Lichtbüschel um die Augen fast obligat.

Beide Zyklen zeigen, daß die Wendung hin zum Stil der „Kretischen Schule“ um 1430 erfolgt sein muß.

208 Malles/Hierapetra,

Kirche der Panagia Mesochoritissa, Fresken im Westraum, 1431/2².

Abb. 193.

Feine, leichte, sehr trocken-nüchterne Kunst (auch im moderaten, lediglich auf Braun-, Ocker- und Dunkelblautöne abgestellten Kolorit). Die Feingliederigkeit und Zierlichkeit mancher Figuren und ihrer Haltungen gemahnt noch an den Stil des früheren 15. Jahrhunderts; jedoch ist hier alles Aparte, Verspielte, Erzählfreudige abgelegt. Schlichte, klare Bildkompositionen. Gesichter und Gewänder glatte, glänzende Flächen von fast metallischer Schärfe. Flache, teils reiche Faltenmuster, die das Körpervolumen kaum angreifen. Auf allen Gesichtern Strichbüschel weißer Lichter.

¹ Arch.Deltion 30 Chron. (1975) 357; Chatzedakes, Wandmalereien 74 f.; Xyngopoulos 80 f.; BK 319 ff., Abb. 275-281, RbK IV, Sp. 1158 f.

² Arch.Deltion 29 Chron. (1973/4) 937 f., Taf. 703; BK 439; RbK IV, Sp. 1159.

Große Nähe zu einer Sankt Petersburger Kathodos-Ikone aus dem 2. V. des 15. Jahrhunderts³ (oft identische Faltenmuster auf den Gewändern modelliert).

209 Emparos/Pedias.

Kirche des hl. Georgios, 1436/74.

Abb. 194.

Maler: Manuel und Johannes Phokas.

Nähe zu trockener Nüchternheit, die Farben zwar bunt, aber abge-
quaste Raffinesse eingesetzt. Diese Gesamttenz von zwei Meistern nach 77.
Richtungen entfaltet.

Der Stil von Meister A (Mehrheit der Gewölbeszenen; Musterbeispiel Himmelfahrt) ist hart, spröde, kontrastreich: Steif holzerne, schlichte Bildkompositionen, bündes, helles, hartes, kontrastreiches Kolorit (schwarz, braun, grau, gelb, violett, ocker, olivgrün), gedrungene Gestalten mit vergleichsweise großen Köpfen, auf den Gewändern harte, kantige, recht schlichte, nicht in sich abgestufte, oft geometrische Lichtstrukturen und Dunkelfurchen; auf den Gesichtern harter Hell/Dunkelkontrast (dabei die Hellflächen relativ ausgeleitet), Lichtstriche an den üblichen Stellen, tafelförmig zusammengebaute Architekturen.

Meister B (Jesus vor Pilatus' Turm? Jünger am Ölberg, Kreuzigung, Verrat des Judas, Verrat des Petrus, Pfingsten; Wandheilige) wendet die Gesamttenz aus Weiche, Elegante Bildkompositionen oft lockerer, leichter, aufwendiger, oft groß und schlicht (Kreuzigung). Kolorit weniger hart, eher beruhigt, gedockt, bildet eher ein mildes Kontinuum. Architekturen eher räumlich kopernial: gesehen, schlanke, teils (Kreuzigung) überschlankte Figuren mit relativ kleinen Köpfen, ihre Umrisse weich und kurvig (gelegentlich gewagte Stellungen in der Ölbergzene ein Kopt von oben gesehen); auf den Gewändern leicht, locker hingeworfene Lichter, zum Teil elegante Falten, zum Teil Lichtflächen; Gesichter eher uppig weich, ohne harte Hell/Dunkelgrenzen modelliert. In den Szenen der Gekreuzigten ist eine Annäherung des Meisters A an den Stil von Meister B zu erkennen (zwar die Details, etwa der Gewandstrukturierung, die von A, aber schlankere Proportionierung der Figuren, kleinere Köpfe; lockererer Fall von Falten, weiche Modellierung von Körpern und Gesichtern; leichtere Bewegungen; Meister A=Johannes Phokas, Meister B=Manuel Phokas).

Die Schöpfungen beider Meister zeigen Ähnlichkeiten mit zeitgenössischer Ikonenmalerei (z.B. Kathodos-Ikone der Sankt Petersburger Ermitage, 1. Hälfte

15. Jahrhunderts) wobei bei Meister A eher Details⁵, bei Meister B darüber hinaus die stilistische Gesamttenz⁶ vergleichbar sind.

210 Konstantinos, 1445⁷

Maler: Manuel und Johannes Phokas.

Noble große Kunst Sparsamst gestaltete Szenen mit viel Raum, Luft und Licht in die überall dominierenden Figuren. Deren Haltungen edel, schön und differenziert. Ihre Farbigeit dunkler (aber nirgends schwer) als das Kolorit der Bilder sonst. Es ist hell, wirkt fast entmaterialisiert (moos-, olivgrün, ocker, grau, stahlgrau, violettgrau sind die bestimmenden Farbtöne). Sehr leichte, schlichte Hintergrundarchitekturen; ähnlich leicht und leicht die Hintergrundberge. Das Interesse des Betrachters wird völlig auf die Figuren konzentriert. Deren Gestaltung nicht einheitlich: Unterschiede in der Proportionierung (überschlank z.B. die Verkündigung-Maria, gedrungene die Apostel der Koimesisszene) und in der Gewandstrukturierung (reichste Faltenstrukturen beispielsweise beim Gabriel der Verkündigungsszene; schlichte, teilweise über den ganzen Körper hingezogene Linien wie bei den Aposteln rechts in der Koimesisszene; kühne, etwas wirre Lichtstrukturen zwischen sperrigen, groben Faltenfurchen z.B. bei den Aposteln links ebd.). Auf den Gesichtern nehmen die Lichtflächen weniger Raum ein als in den Bildern von Emparos (s. oben); in der Regel deutlicher Hell-Dunkel-Kontrast, Lichtstriche an den üblichen Stellen (bei manchen Wandheiligen, wie dem hl. Nikolaos, weiße Strukturierung auch sonst auf dem Gesicht, z.B. der Stirne). Differenzierende Gestaltung zumindest der Gewänder begegnet durchaus in ein und derselben Szene (s. vor allem die Himmelfahrtsszene): Man tut sich schwer, die Malereien von Abdu eindeutig auf die verschiedenen in Emparos (s. oben) belegten Ausprägungen des Phokasstils, und damit auf die beiden Brüder Manuel oder Johannes, zurückzuführen.

Auch parallele Belege in der Ikonenmalerei der Zeit weisen in sich solche Differenzen auf (s. die verschiedenen Arten der Gewandstrukturierung auf der Sankt

⁵ Lazarev, Pittura, Abb. 532; vgl. z.B. die Art, wie Lichtstrukturen zwischen Dunkelfurchen eingepaßt sind (schönes Beispiel in Emparos: Oberschenkel des Joseph von Arimathäa in der Szene der Kreuztragung), oder die identische Gestaltung der Lichter an den Beinen (vgl. den David der Ikone mit dem Petrus der Himmelfahrtsszene von Emparos).

⁶ Ebd.; vgl. z.B. den Adam der Ikone mit dem Petrus der Szene „Verrat des Petrus“ in Emparos.

⁷ Arch. Deltion 24. Chron. (1969) 445, Taf. 454 a; id. 25 Chron. (1970) 497 f.; id. 26 Chron. (1971) 525 f., Taf. 539; Chatzedakes, Wandmalereien 65 f.; Xyngopoulos 83 f., Taf. 19, 3, BK 128 f., 410 f., Abb. 124; RbK IV, Sp. 1160 f.

³ Lazarev, Pittura, Abb. 532.

⁴ Arch. Deltion 21. Chron. (1966) 135, Taf. 478, id. 22 Chron. (1967) 507, Taf. 380, 3. 24 Chron. (1969) 446, BK 127, 131, 454-455, Abb. 76, 130-133, 429-432, RbK IV, Sp. 1161 f.

Petersburger Kathodos-Ikone⁹ aus dem 2. Viertel des 15. Jahrhunderts). Die Staurothek des Kardinals Bessarion⁹ (Mitte des 15. Jahrhunderts) wirkt insgesamt etwas entwickelter, weist nur punktuelle Ähnlichkeiten auf (vgl. beispielsweise die Gestalt des Johannes in beiden Kreuzigungsszenen).

211 Ano Syme/ Briannos,

Kirche des hl. Georgios, Narthex, nach 1459¹⁰.

Maler Manuel Phokas.

„Schöne Kunst“: Nach den harten, sperrigen Bildern von Emparos und den fragilen, aristokratisch-noblen von Abdu (s. oben) eine Wendung zum Klassischen. Ausgewogenen, Harmonischen. Z.T. ergreifend schlichte Bildkompositionen (Kreuzigung) mit schlanken, aber nicht überlängten Figuren von runder Körperlichkeit. Auch das sattere, dunklere Kolorit (ockerbraun, dunkelkarmin, dunkelgrau, dunkelmoosgrün, Blautöne) trägt zu dieser, gegenüber Abdu, größeren Menschlichkeit bei. Schlichte, leichte Hintergrundarchitekturen. Lichtstrukturen auf den Gewändern gegenüber den früheren Phokas-Schöpfungen nicht verändert. Eher füllige Gesichter mit ganz weich abgestuftem Hell-Dunkel-Kontrast; ihre Modellierung durch feinste weiße Lichtlinien noch weiter fortgeschritten, die Lichtflächen eher wieder ein bisschen ausgedelnter als in den Bildern von Abdu.

Parallelen. Wie bei den beiden vorausgehenden Monumenten. Das Formenrepertoire der „Kretischen Schule“ steht in diesen Bildern schon bereit (Vgl. etwa die Kreuzigungsszene mit einer Kreuzigungsskizze aus dem frühen 17. Jahrhundert¹¹).

(Zu den von den Phokas-Brüdern im Hauptraum dieser Kirche geschaffenen Mädeiken s. Nr. 218).

212 Karyotis, Karyotis,

Kirche der Panagia Chanotia, 1443¹².

Sehr geringe Reste nobler, sehr feiner Kunst, die durch Schlichtheit und den äußerst sparsamen Einsatz ihrer Mittel besticht. Feine, sensible Gestalten mit fast ganz dunklen Gesichtern, wenige, ganz zarte Schimmerflächen, unter den Augen Strichbündel, sonst punktuell gesetzte Lichter (Nase, Kinn), auf Lippen nur Wangen-Rot. Der Körper Christi in der Darstellung der Akta Tapeinos (Abb. 9).

⁹ Lazarev-Pittura, Abb. 532.

¹⁰ Ebd., Abb. 576.

¹¹ Arch. Deltion 25 Chron. (1970) 488, Taf. 424 f., id. 26 Chron. (1971) 526 f., Taf. 541. BK 1401-491f. Abb. 77 f., 135-137, 139, 421-424. RbK IV, Sp. 1161 f.

¹² R. Westermann u. a., Die Ikonen Freiburg 1982, Abb. S. 363.

¹³ Arch. Deltion 26 Chron. (1973) 4, 938. Chatzidakis, Wandmalereien 71 (an beiden Brüder die Kirche fälschlich der Nachbargemeinde Panassios zugeschlagen). RbK IV, Sp. 1162.

213 Monophasi/ Monophasi,

Kirche Parekklesion des hl. Nikolaos, 1444¹³.

Reich bewegte Gewandstrukturen, eher mit (wenig Zeichnung, locker gesetzte farbige Streifen; Lichter eher mit dem Pinsel ausgeführt). Auf den Gesichtern Hell-Dunkel-Modellierung, Relief durch den Einsatz vielfach paralleler Weißlinien.

Gerade hierdurch Nähe zu den Fresken der Konstantinskirche von Abdu (s. Nr. 210). Vgl. den Kopf des hl. Nikolaos in beiden Monumenten.

214 Blachiana/ Malebizi,

Kirche des Erzengels Michael, 1447¹⁴.

Abb. 196

Stark zerstörte Reste eines qualitativ vollen Freskenzyklus, welcher den Stil der Zeit in ganz eigener Ausprägung zeigt: Einerseits verfeinert, leicht, elegant, jazierlich-prezios, andererseits aber auch „realistischer“ Beobachtung der Wirklichkeit angenähert: Es fehlt alles Gesuchte, Manierierte, Überspitzte. Eine schlichte, nüchterne, fast trockene (aber nicht ausgetrocknete), aber auch anmutige, lebensnahe Kunst. Die Bildkompositionen der oft figurenreichen Szenen bemühen sich um räumliche Bezüge, auch im Detail (s. z.B. der Kontakt zwischen Pilatus und seiner Frau in der Szene „Jesus vor Pilatus“). Hohe, schlanke, leichte Figuren. Auf den Gewändern eher spannungsarme, dem natürlichen Fall von Falten angeglichen, sehr zurückhaltende Lichtlinien, -streifen. Die feinen Gesichter auf eher hellem (olivgrau-braunem) Grund durch sehr differenziert abgestufte, weiche Schatten, aber nur sparsam verwendetes Weiß (keine Strichbündel) sehr zart und lebendig modelliert (besonders schön: Hierarchen, Engel der Apsis); ähnlich weich Haare und Bärte strukturiert. Abwechslungsreiches, aber zurückhaltend eingesetztes Kolorit (dunkelblau, moosgrün, rot/ziegelrot, ocker, dunkelviolettblau, olivgrün).

Die dezidierte, gestochen-harte Handhabung der Lichter auf zeitgleichen Mädeiken (Sankt Petersburger Kathodos-Ikone¹⁵, 2. Viertel des 15. Jahrhunderts) wurde hier ins Weiche gewendet; diese sind in den Formdetails aber durchaus anerkennbar.

¹³ Arch. Deltion 25 Chron. (1970) 484 f., Taf. 422. id. 28 Chron. (1973) 600. Taf. 569 a; BK 389; RbK IV, Sp. 1162.

¹⁴ Arch. Deltion 26 Chron. (1971) 522 f.; RbK IV, Sp. 1162.

¹⁵ Lazarev-Pittura, Abb. 532.

215 *Palais Rumata-Babuledon/Kisamos*,Kirche des Heilands, 1461¹⁶;

Abb. 197.

Interessante, eigenwillige Variante des Zeitstils mit mehr-pektigem Gesichtscharakter (eventuell mehrere Hände, die aber schwer zu scheiden sind). Neben Geometrisiertem, Erstarrtem steht kühn und lebendig Gestaltetes (Prophetenbilder auf den Gurtbögen bzw. Zartes, Verfeinertes (manche Köpfe) Die Propheten (Zacharias, Jeremias, Jesaias) überschlankte, teils (Jesaias) kühn in sich geschraubte Figuren; auf ihren Körpern beleuchtete und beschattete Partien ge-schieden (letztere bei Jesaias grün); rund-geschwungene, kühne, weiche, aber auch grüne Lichter; bei Haar und Bart stark ornamentalisierte Strahlen- und Zopfstrukturen. Beim hl. Michael und den Reiterheiligen flächige, erstarrte Gewandformen (sperrig gruppierte, mehrfach gebrochene geradlinige Dunkelburchen, die Gesichter dagegen körperhaft konzipiert. Bei den heiligen Reitern feine, sehr wenig modellierte Köpfe (Weiß kaum eingesetzt), beim hl. Michael Weiß in Flächen und Strichen in großem Umfang zur Modellierung benutzt.

Zur Gewandstrukturierung der Wandheiligen vgl. die Ikone der Thronenden Madonna von Andreas Ritzos in Patmos¹⁷ (2. Hälfte des 15. Jahrhunderts); die Apismadonna der Michaelskirche von Pedulas/Zypern¹⁸ (1474).

Die Fresken von Babuledon stehen denjenigen in der Kirche der hl. Väter in nahegelegenen Ano Phloria nahe, die Xenos Digenis 1462 schuf (s. anschließend), wirken aber doch zu kräftig, zu grob, als daß sie diesem Meister zugeschrieben werden könnten.

216 *Ano Phloria, Selona*,Kirche der hl. Väter, 1462¹⁹;

Abb. 198.

Malers: Xenos Digenis (aus Muchli/Peloponnes).

Geringe Reste einer verfeinerten, gelegentlich fast kraftlos wirkenden Kunst hoher Qualität. Leise Tendenz zu einer gläsernen Erstarrung in subtilen, weichen, Linsensinnis, Zartes, zurückhaltendes Kolorit (moosgrün, karmin, violett). Große lebendige Gestalten (hl. Michael, hl. Mamas), ihre Gewänder mit schlichten, weit geometrisierten, locker fallenden Faltenzügen strukturiert (kaum Lichter, keine zarte Gesichter, teils füllig (hl. Michael), teils eher leicht (hl. Mamas) modelliert, wobei weisse Lichtstriche teilweise an den bisher üblichen Stellen, aber wenig auffällig (hl. Michael), teilweise nur sparsam (hl. Mamas) verwendet sind.

¹⁶ Fass 1969/2207, Abb. 80, 84 u. 1471, 150, Abb. 471; RbK IV, Sp. 1166.
¹⁷ K. Weitzmann u. a., Die Ikonen, Freiburg 1982, Abb. S. 319.
¹⁸ Schmitt, Abb. 203.

¹⁹ Fass 1970/2867, BK 125, RbK IV, Sp. 1165 f.

...den viel später (1491) entstandenen Malereien desselben Malers (Ikonen des Klosters Myrtia/Atolien²⁰ kaum Unterschiede festzustellen). Das Bruchstück der Eisodia-Darstellung in Ano Phloria mit seinem (Ikonen in Myrtia), d. h. seine Kunst lag 1462 schon voll ausgebildet vor. Die Nähe zu den Fresken im vorausgehenden Monument (s. oben), die ... und härter wirken.

217 *Agia Paraskeue/Amar*,Kirche in Panagia, 1516²¹;

Große, noble Kunst, schon fast zeitgleich mit den ersten außerkretischen Schöpfungen der „Kretischen Schule“, deren Merkmale in ihr alle vorhanden sind²². Die Feinheit und Miniaturhaftigkeit der Bilder des 15. Jahrhunderts (z. B. von Sidaerochori, s. u. Nr. 222) hier ins Große gewendet (schon im Format der Bilder: Hinter ihm mag die Parallele inzwischen erlebter größerer Kirchenräume stehen): Schlichtere, härtere Gestaltung, mit einer Neigung zur Schematisierung, aber doch einfallsreich (Hintergrundlandschaften) und erzählfreudig, gelegentlich bis zum Genrehaften. Z. T. komplizierte Gewandstrukturen (quer übereinandergelegte Stoffbahnen mit sich überlagernden verschieden ausgerichteten Faltenstrukturen): dunkle Faltenfurchen mit wenigen, aber sehr gewählt gesetzten Lichtakzenten). Gesichter schmal, hoch, sehr nobel, mit deutlicher, aber weicher Modellierung.

Parallelen bestehen zu zeitgleichen Ikonen der „Kretischen Schule“, z. B. der Verkündigungsikone des Theophanes Bathas in der Megiste Laura/Athos²³ (1535?) Gut vergleichbare, freilich weniger komplizierte Lichtmuster auf den Gewändern), aber auch zu zyprischen Fresken der Zeit, so in der Barnabaskirche von Kurdali²⁴ (frühes 16. Jahrhundert; im Prinzip, aber nicht im Detail, sehr ähnliche Lichtmuster).

UNDATIERT

218 *Ano Syme/Biannos*,Kirche des hl. Georgios, Hauptraum²⁵;

Malers: Manuel (und Johannes?) Phokas.

²⁰ A. K. Orlandos, 'H ἐν Αἰτωλῶν Μονὴ τῆς Μυρτιάς, Orlandos, Arch. 9, 1 (1961) 74 ff., Taf. 2-9.

²¹ Arch. Deltion 25 Chron. (1970) 496 f. (mit weiterer Lit.), Taf. 430 B, γ, 431; Xyngopoulos 89; BK 131 ff., 308, Abb. 79 f., 269; RbK IV, Sp. 1164 f.

²² Xyngopoulos a. O.

²³ K. Weitzmann u. a., Die Ikonen, Freiburg 1982, S. 332 f.

²⁴ Styliano 141 ff., Abb. 73-77.

²⁵ Arch. Deltion 25 Chron. (1970) 488, Taf. 424 ff.; id. 26 Chron. (1971) 526 f., Taf. 540; BK 128, 447 ff., Abb. 138; RbK IV, Sp. 1160.

In den Gewandstrukturen eine gewisse Trockenheit, die aber nicht starr, sondern eher fein und zart wirkt (ähnlich Meister B in Emparos, während die Konstantinskirche von Abdu dagegen aristokratisch-elegant gestaltet im Narthex von Ano Syme sind die Gestalten körperhaft-voluminös konzipiert, die Lichter eher eingeschränkt als in Emparos. Sie sind härter modelliert als die weichen „runden“ Gesichter in den Narthexfresken).

Die Art der Gewandstrukturierung könnte eher für eine frühe Entstehung dieser Bilder, noch vor denen von Emparos (1436/7), sprechen (vgl. dieselbe Tendenz zur Trockenheit in den Malereien gleich nach 1430, z.B. von Malles [1431/2, s.o. Nr. 208]), während die Verteilung von Hell und Dunkel auf den Gesichtern eher einen späteren zeitlichen Ansatz, nach Emparos, nahelegen würde: Der Bezug zum übrigen Œuvre der Phokas-Brüder kann nicht völlig befriedigend geklärt werden; dieses bildet ja auch in jedem der datierten Freskenzyklen ein einheitlich in sich geschlossenes, logisch sich fortentwickelndes Ganzes.

Zeit: 1430er Jahre.

219 Zymbragu, Kisamos,
Kirche des Evangelismos²⁰
Abb. 199

Wertvolle, Totse gebliebene (nur die Szenen der Verkündigung an Maria und der Hadesfahrt sind ausgeführt) Malerei hoher Qualität, welche den Stil des zweiten Jahrhundertviertels geradezu ins Manierierte steigert. Große Bildkompositionen (Riesenformate für die kleine Kirche) mit überlängten Gestalten in einer ebenso nach oben „gerissenen“ Szenerie (wandförmig ausgebreitete Hintergründe, architektur-, bzw. ganz steil angelegte, schuppenartige Stufen als Berge). Auf den Gewändern ein intensives Spiel von Faltenfurchen, die zumeist in glatte Flächen eingraviert sind, wobei Lichter fast nur als feine Weißlinien auftreten, welche diese Gruben und alle übrigen Kanten säumen (Figuren der Verkündigungsszene in der Szene der Hadesfahrt: Prodomos, Adam, Abel), bzw. inlebig schimmernde Flächen, von reichen, gebündelten Faltenfurchen durchzogen (in der Szene der Hadesfahrt: Salomon, Eva). Kräftig, aber weich modellierte Gesichter, dunkelbraune Schatten, Rot auf Lippen und Wangen, kleine weiße Strichlein (aber keine Strichbuschel). Helles Kolorit von delikater Harmonie (Ocker-, Grün-, Brauntöne und Grau herrschen vor).

Bezüge bestehen zu den Fresken in der Konstantinskirche von Abdu (1445, s.o. Nr. 210), Proportionierung der Figuren, Hintergrundarchitektur und deren

den Figuren. Berge. Die Gestaltung der Gewanddrapierung erinnert an die Malereien der Pantanassakirche von Mistras²⁷ (1428; identische Verwen-
nungen nur an Kanten und ihre Strukturen; vgl. auch das Kolorit), aber
die Ikonen der Jahrhundertmitte. Stauothek des Kardinals Bessarion²⁸
Figuren der Verkündigungsszene und eines Teils der Szene der Hades-
fahrt (Ikone mit der Geburt des Prodomos in Sankt Petersburg²⁹ (vgl. die
Figuren der Szene der Hadesfahrt, s.o.). Vorbilder der Zeit um 1430 sind
durchzuspüren. Zweite Malschicht in Malles (1431/2; s.o. Nr. 208; vgl.
die Gewandstrukturierung, Gesichtsmodellierung³⁰, Hintergrundarchitek-
turen, Typ, Kirche der Zoodochos Pege von Geraki/Peloponnes³¹ (1431); sie
sind ins Manierierte übersteigert.

Der Versuch, die Fresken Xenos Digenis zuzuschreiben, wird ihrer Eigenart
nicht gerecht³².

Zeit: Um 1440/50

220 Latsida/Merabello,
Kirche der Panagia Keragomiotissa³³.

Geringe Reste schlichter, stellenweise feiner Wandmalereien. Feine, zierliche
Gestalten, ihre Gewänder sehr einfach strukturiert (Farbflecken, wenige dunkle
Faltenfurchen). Auf den Gesichtern ganz schwache Grünschatten, rote Lippen,
weiße Lichter kaum wahrzunehmen. Eventuell ähnlich den Bildern von Gergeri
(1443; s.o. Nr. 212).

Zeit: Mitte des 15. Jahrhunderts?

221 Bukolies-Bairaktariana/Kisamos,
Kirche des hl. Athanasios, 2. Malschicht³⁴;
Abb. 202

Wenige Freskenreste in einem ruinösen Bau. Ihr Schöpfer ein guter, lockerer
Zeichner, der mit glücklicher Hand Körper charakterisiert (Szene der Höllenstra-
fen) und auch leicht und luftig mit der Farbe umgeht (Blau, Grün, Braun). Er
schafft schlanke, hohe Gestalten mit lebensnaher Gestik in lebendigen Szenen

²⁷ Vgl. z.B. die Gestalten der dortigen Lazaruserweckung: Der Meister von Zymbragu systematisiert diese Vorbilder, spitzt sie zu, trocknet sie gleichzeitig aber auch aus.

²⁸ Lazarev, Pittura, Abb. 576.

²⁹ Ebd., Abb. 533.

³⁰ Vgl. z.B. den Kopf der Maria der Verkündigungsszene von Zymbragu mit demjenigen der Dienerin in der Szene der „Ersten sieben Schritte Mariä“ in Malles.

³¹ Xyngopoulos, Taf. 14.2.

³² Lass, a.O.

³³ Chatzedakes, Wandmalereien 64 f.

³⁴ Lass, 1969, 231, Abb. 99; RbK IV, Sp. 1167.

²⁰ Lass, 1969, 227 ff., Abb. 97 f., RbK IV, Sp. 1165 f.

(Kommunion der Hos. Maria). Die Gewänder sind großzügig behandelt (Farbflächen, anderswo [hl. Nikolaos] lang ausschwingende Bündel paralleler Faltenkurven). Deutlich modellierte Köpfe (vorwiegend dunkler Grund, darauf wenige helle Elemente, vor allem isolierte weiße Lichtstriche), die wie eine etwas vereinfachte Version zentral-kretischer Gestaltungen der 1440er-Jahre (z.B. in Miki-Episkope 1444, s.o. Nr. 213) aussehen.

Offensichtlich schon entwickelte Stufe der Kunst des 15. Jahrhunderts
Zeit: Mitte des 15. Jahrhunderts?

222 Sklaberochori/Pedias,
*Kirche der Eisodia*³⁵:
Abb. 200, 201.

Außergewöhnlich qualitativvolles Spitzenwerk. Ausgewogene, klare und räumlich konzipierte Bildkompositionen (z.B. Barophoroszenen), in jeglichem Detail sehr sorgfältig gestaltet. Blockhafte Stufen als Berge, schlichte Hintergrundarchitekturen in bleiche Mauer in der Kreuzigungsszene; Ausnahme: Viereckige Stadtanlage in der Barophoroszene). Hohe, schlanke Gestalten. Ihre Gewänder: teils reine Farbflächen, teils mit reichen Faltenmustern strukturiert (schmale, dunkle, teils geometrisch gezogene Faltenfurchen; ihre Kanten weiß markiert, die zwischen Lichtflächen mit weniger intensiver Helligkeit, z.B. in besonders zerwickelten Mustern, die Figuren der Szene „Das Opfer Abrahams“). Körper und Gesichter vom Licht glatt nach außen abgeschlossen (bei letzteren kann das aussehen, als ob sie aus gebogenen, glänzenden Metallflächen kantig gefügt wären); deutliche, aber weich ineinandergehende Hell-/Dunkel-Kontraste (wobei die Lichtflächen nur relativ kleinen Raum einnehmen), unauffällig kurze Lichtstrichlein. Bärte und Haare fast ornamental strukturiert (gewellte helle Doppellinien auf dunklem Grund). Helles, klares, exquisites, aber doch zurückhaltendes Kolorit: Braun-, Violett-, Ocker-, Rot- und Blautöne überwiegen, dazu Grau, Moosgrün, Gelb und ein fast in jedem Bild in größerer, reiner Fläche eingesetztes Schwarz.

Reiche Parallelen aus der Ikonenmalerei um 1450: Hadesfahrt in Sankt Petrusburg, Geburt des Prodromos ebd., Madonna mit Kind in Florenz, Stautolek des Kardinals Bessarion³⁶ (Behandlung des Lichts auf den Gewändern). Große Nähe zum späten Manuel Phokas (Abd. 1445, vor allem aber Narthex von Ano Syme, nach 1453), der hier weitergeführt wird (liegt hier ein noch späteres Werk von ihm vor?). Gegenüber den Bildern im Narthex von Ano Syme größere Spitzfindigkeit und Verfeinerung, aber nicht im Sinne der manierierten Eleganz der

von der Neigung zur geometrisierenden, „metallischen“ Verhartung. Vorwiegend nach außen. Die Parallelen betreffen zahlreiche Elemente dieser Malerei: Gewänder, Gesichter, Haare; bis ins letzte Detail. z.B. der Crucifixus der Kreuzigungsszene mit seinem Gegenstück im Narthex von Ano Syme).

Beispiel für die anzunehmenden Vorlagen, aus denen bald darauf die Malerei der „Kretischen Schule“ hervorging, wobei deren Meistern identische Vorlagen aber nicht dieser (oder ein ähnlicher) Freskenzyklus als Vorlagen. Zwei ist die Szene der Barophoros fast bis in jedes Detail (z.B. Modellierung des Iselskörpers; identisch mit der themengleichen Ikone des Theophanes von der Monaste Laura/Athos³⁷ (1535?), nicht aber die Szene der Verklärung der Ikone desselben Meisters ebd. – Weitere spätere Parallelen: Taufe und Barophoros auf der Sammelikone des Nikolaos Ritzos³⁸ (heute in Sarajewo; Ende des 15. Jahrhunderts).

Zeit: Um 1460 (oder 1460er-Jahre? Graffito von 1481).

223 Prinos/Mylopotamos
*Kirche der Zoodochos Pege*³⁹:
Abb. 203

Geringe Reste einer aufs höchste verfeinerten, ganz sensiblen Malerei, die sich fast ein bißchen ins Blutleere verflüchtigt hat. Große, noble Gestalten, füllig, aber nicht schwer, glatt nach außen abgeschlossen. Ausgesprochen „realistisch“ gezeichnete Gewänder: Der Stoff als solcher spürbar, ganz „trocken“ modelliert (dunkle, lang der Körperwölbung folgende Faltenstreifen, nur geringfügige Andeutungen von Lichtern). Vergeistigte Köpfe; die Gesichter besitzen eine aufs zarteste, auch im Farbenschimmer, nuancierte Oberfläche (weiche Hell-/Dunkelübergänge; zarte grüne Schatten, rote Lippen, Weiß nur als ganz zarter Schimmer). Haare, Bärte, Wimpern, ganz „natürlich“ wirkende dunkle Massen. Helles, zartes, pastellenes Kolorit (Weiß, Ocker, Rosa, Braun). Schrifttypus des frühen 16. Jahrhunderts.

Zeit: Frühes 16. Jahrhundert (Graffito von 1521).

224 Monasteraki/Amari,
*Kirche des Erzengels Michael*⁴⁰:
Abb. 204.

Nur ein Bild, eine groß ausgebaute Szene der Koimesis Mariä, erhalten. Erschütternde, geradezu „redselige“ Darstellung, im Detail aber trocken, irgend-

³⁵ Ann. Deleum 21 (1956), 435, Taf. 4763; Chatredakes, Wandmalereien 69; Nyssopoulos 218; Taf. 19.1. BK 131, 395 ff., Abb. 134 (mit falscher Legende), 364–367; RbK IV, Sp. 11631.

³⁶ Ikonostas, Fikura, Abb. 532, 533, 575, 576.

³⁷ K. Weitzmann u.a., Die Ikonen, Freiburg 1982, S. 330 f.

³⁸ Ebd., S. 321.

³⁹ BK 134, 294 f., Abb. 254; RbK IV, Sp. 1165.

⁴⁰ Ritzos, Abb. BW 54; RbK IV, Sp. 1165.

wie „sattlos“ und nicht ohne stumpfe Monotonie. Gesichter, Farben (hellen, Ocker-, Braun- und Grautöne). Reiche Hintergrundarchitekturen. Gewändern hatte geduldige Faltenstrukturen, dazwischen auch zarte weiche. Die stereotypen Köpfe deutlich modelliert (ockergrauer Grund, Grüner, Weißer in Spuren; wenige kleine Strichlein, Schimmerflächen), ornamentale Haare und Bärte (wellige Strukturen aus Doppellinien).

Ikongraphische Gründe (in Kreta seltenes Beispiel einer ausgeführten Mesisszenen) und auch Parallelen in zyprischen Fresken (Kirche des Heiligen Pankrathos⁴¹ [2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts], Heilig-Kreuz-Kirche von Taustasa⁴² [1494], Falten „sterne“ auf der Brust; weiße Rahmung der Falten, „Büschel“ von rechteckig begrenzten, breiten Lichtbaken) verweisen auf Entstehungszeit um 1500.

Zeit: Um 1500 oder bald danach.

WICHTIGE MONUMENTE

VOLKSTÜMLICHE MALEREI AUS DER ZEIT NACH 1430

DATIERT

225 Mesa Lakonia/Merabello,
Kirche des Erzengels Michael, 1431/2¹;
Abb. 205.

Die Bilder führen Gestaltungen des frühen 15. Jahrhunderts weiter (für die Modellierung der Köpfe vgl. z.B. die Bilder in der nahegelegenen Kirche des Heiligen Georg von Kritsa; s.o. Nr. 197). Grob, schlicht, bunt, aber nicht ohne Reiz. Schlichte, flach-brethafte Bildkonzeptionen; die Gestaltung von Details tritt gänzlich zurück gegenüber dem Auftrag großer, kaum in sich differenzierter Flächen heller Farben (vor allem Rot, Braun, Blau, Rosa). Die Gewänder nur mit einfachen Dunkelstrichen strukturiert. Die Gesichter mittels heller Farben ganz weich und flach modelliert (Graugrün, Ockergelb; sanfte Grünschatten; verwischte, malerisch empfundene weiße Lichtstriche; besonders feines Beispiel hl. Nikolaos).

226 Kameliana/Kisamos,
Kirche des Erzengels Michael, 1440²;
Abb. 206.

Wenig sorgfältig ausgeführte, kaum sonderlich ums Detail bemühte Bilder (Ausnahme: Der „hochoffizielle“ Pantokrator in der Apsis). Sorglos, bunt eingesetzte Farben (Grün-, Rot-, Ocker-, Brauntöne). Flächige, oft recht einfallslose Bildkompositionen, ohne jeden Sinn für Räumlichkeit (s. etwa das Verhältnis zwischen Jesus und den Soldaten in der Szene des Judasverrats); allenfalls gelegentlich lebendige, reizvolle Verteilung der Bildelemente auf der Fläche. Bei den Figuren hier und da volkstümliche Eleganz (hl. Georg zu Pferd, hl. Prokopios). Ihre Gewänder teilweise äußerst primitiv mittels weniger Dunkelstriche strukturiert (z.B. Synaxis der Engel); daneben aber auch nicht selten vereinfachte Parallelen zwischen Kunst der Zeit (vgl. z.B. den Petrus in der Szene der Lazaruserweckung mit seinem Gegenstück in Emparos [1436/7; s.o. Nr. 209]; hierbei können auch Linien auftreten [Figuren der Himmelfahrt, Maria und Johannes der Kreuzigung, Jesus und Judas in der Szene des Judasverrats]). Ähnliches gilt für Körper der Crucifixus der Kreuzigungsszene mit seinem Gegenstück im Narthex von

⁴¹ Stohmann, Abb. 154, 160.

⁴² Elia, Abb. 148, 152.

¹ RbK IV, Sp. 1168 f.

² Lass. 1969, 189 ff., Abb. 19-29; RbK IV, Sp. 1169.

Ano Syme (nach 1453, s.o. Nr. 211) äußerste Vergröberung identischer Details. Die Gesichter vielfach äußerst einfallslos gestaltet (wenig differenzierte Olivfarblich, kaum modelliert, mit grober brauner Detailzeichnung; Weißlichter nachsch verwischt (z.B.: hl. Antonios)), gelegentlich nicht ohne Anmut (Reiterhegel, wo die Einfachheit als positives Stilmittel wirkt, gelingen skizzenhaft-lockere Porträts (hl. Athanasios); eindrucksvoll sorgfältig und differenziert, trocken-graphisch modelliert der Kopf des Pantokrators der Apsis.

Bäuerlicher Endpunkt der Entwicklungslinie Prines (1410; s.o. Nr. 185/1) Tsiskiana (s.o. Nr. 192) — Isidorkirche von Kakodiki (1420/1; s.o. Nr. 200) — Johanneskirche von Kadros (um 1430; s.u. Nr. 231); seinerseits Ausgangspunkt für Späteres (vor allem die Malerei des Georg Probatopulos; s.u. S. 245 f. 248). Derselbe Meister wirkte wohl auch in der Georgskirche von Hagia Eirene (1460; s.o. Nr. 228).

227 Amsunka/Selino.

Kirche der hl. Anna, 1457¹⁴.

Fagenwilliger Provinzmalers, der Traditionelles aller möglichen Provenienzen fortführt, nur wenig Neues in dessen Sinn völlig uniform: Nicht viel entfernt an die hohe zeitgenössische Kunst des 15. Jahrhunderts. Masse von unruhigen Figuren mit klobigen Gliedmaßen (z.B. Szene der Kolakena). An den Gewändern einerseits grobe Dunkellinien als einzige Strukturierung mit zart angedeuteten Weißflächen, andererseits reiche, eng parallel geführte Bänder von Faltenfurchen. Auf den Gesichtern die linearen Elemente der Malerei des 15. Jahrhunderts ganz ähnlich lebhaft geschwungene, holzschnittartige harte Mäße: mehrfach gebundelter Linien (Augenpartie, Bart und Haar) ungedeutet, anderswo eine deutlich mit Licht und Schatten arbeitende Modellierung (Helldunkel überwiegen, unter den äußeren Augenwinkeln Weißstriche). Mit ersterer Gestaltungsmöglichkeit allenfalls der Kopf des Zacharias in der Eisdiaszscene von Aso Phloria (1462; s.o. Nr. 216) vergleichbar. Wenn überhaupt etwas, stehen die dortigen Malereien des Xenos Digenis und, noch mehr, die Fresken in Bahnedon (1461; s.o. Nr. 215), auch wenn sie qualitativ weit überlegen sind, den Bildern von Amsunka nahe.

228 Hagia Eirene/Selino.

Kirche des hl. Georgios, 1460/14.

Geringfügige Reste in einem römischen Bau. Schlicht-vergröbernde Kunst.

¹⁴ Lass 1970, 190 f. Abb. 252-256; BK 231, Abb. 15; Kalokyres Abb. BW 51, 82 f. 90, 94. Buchstabenkürzel nach einander zu lesen, vgl. Gerola IV, 451 f., gibt aber auf keinen Fall die BK 19 genannte Jahreszahl 1462 her.
¹⁵ Lass 1970, 95. Abb. 341; RbK IV, Sp. 1169 f.

Die Kompositionen, die bestrebt sind, Flächen möglichst voll auszufüllen. Unräumliche, grob-summarisch behandelte Hintergründe (Architekturen Kreuzigung). Ähnlich schlicht die Gewänder und die Gesichter (Typ flach mit spannungsloser brauner Detailzeichnung auf flachem Grund und am Rand grünliche Schatten, auf der Stirne weiße Strichlein). Vergleich die Kreuzigungsszene in beiden Monumenten, den Kopf des Christus der Apsis von Hagia Eirene mit den Köpfen von Wandheiligen in Kameliana. Das bedeutet beide Freskenzyklen wohl von derselben Hand.

229 Kustogerako/Selino, Kirche des hl. Georgios, 1488¹⁵

1487.

Malers Georgios Probatopulos.

Armselige Bildaufbauten (z.B. Kreuzigung, Himmelfahrt): Flüchle, reihenweise Komposition zusammenhanglos hingestellter, in ihrer Größe gar nicht zusammenstimmender Figuren (z.B. in der Kreuzigungsszene die Frauen um die Hälfte größer als der hl. Johannes). Hintergrundarchitekturen ohne jeden Sinn für Räumlichkeit, wie aufgeklappte Schachteln (Georgsmartyrien). Auf den Gewändern eklektisch Verschiedenes zusammengetragen (auch Faltenfurchen mit Lichtern: Johannes der Kreuzigungsszene [der damit eine andere Quelle verrät als die Frauen, deren Gewänder einfacher gestaltet sind]). Harte, einförmige Gesichter, die diejenigen von Kameliana (1440; s.o. Nr. 226) auf tieferer Qualitätsstufe wiederholen.

Verfallsform des volkstümlichen Zweigs der späten kretischen Monumentalmalerei. Sie nimmt ihren Ausgang von Werken des frühen 15. Jahrhunderts (Malereien des Nikolaos Mastrachas in derselben Gegend; s.o. Nr. 185, 192), greift vor allem auch Vorlagen, wie sie in Kameliana (1440; s.o. Nr. 226) erhalten sind, wieder auf, aber ohne deren Charme. Zeitgleiche zyprische Fresken haben entweder weitaus höhere Qualität (etwa diejenigen in der Kirche des Heiligen Kreuzes von Platanistasa, 1494) oder verbrämen ein ähnlich niedriges künstlerisches Niveau wenigstens mit einem „Mantel“ lebendigen, volkstümlichen Reizes (Bizakia; Kalliani).

230 Kato Phloria/Selino,

Kirche des hl. Georgios, 1497¹⁶.

Malers Georgios Probatopulos.

Gegenüber dem vorigen Freskenzyklus – wenn möglich – noch weiter in der Qualität abgesunken: Ähnlicher Verfall; vergleichbare Nachlässigkeit, Schlamperei

¹⁵ Lass 1970, 379 f., Abb. 373-378; RbK IV, Sp. 1173.
¹⁶ Lass 1970, 185. Abb. 241; RbK IV, Sp. 1172.

und Hilfslosigkeit. Dabei ist gerade in diesem Moment zu spüren, daß diese Malerei im Grunde gar nicht vollständig sein will: Sie „verhunzt“ Vorbilder höherer Niveaus (s. die Gewandstrukturen z.B. beim Propheten Daniel, bei den Gestalten der Zurückbleibenden in der Himmelfahrtsszene). Dies unterscheidet sie von echt Volkstümlichem (z.B. den Bildern von Bizakia/Zypern; s. eben).

UNDATIERT

231 Kadros/Selino,

Kirche des hl. Ioannes Chrysostomos¹;

Abb. 208.

Liebenswürdige Malerei, in der sich Naivität und sorgloser Einsatz der Mittel mit einer Neigung zum effektvollen Detail (das zwar grob, aber doch liebevoll gestaltet wird) verbinden. Dominanz der Farbe (Olivgrün, Braun-, Grau-, Rottöne, Ocker, Weiß), die in hellen, bunten Flächen zu lieblich-heiteren Bildern zusammentritt (schönes Beispiel: Lithosszene). Schlichte, flächenhaft ausgelegte Kompositionen, die räumliche Bezüge nicht beachten. Gewänder sehr einfach gestaltet (kaum strukturierte Farbflecken; oder nachlässige, weniger linear verschwommene malerisch gemeinte Lichtstrukturen). Die Gesichter weich, kopfhalt modelliert. Auf ockerfarbigem Grund braune Schatten, um Mund und Augen manchmal Weißstriche (in der schon seit den Fresken von Calenzuela George² 1384-96, bekannten Form), einige Gesichter einformiger, flacher (Figuren rechts in der Szene der Lazaruserweckung).

Viele identische Details zeigen, daß hier das Vorbild der Isidorkirche in Athen (Kakodiki) (1420, s.o. Nr. 200) ins Volkstümliche umgesetzt wird. Manche Kopfe können auch von weiter Zurückliegenden hergeleitet werden (vgl. z.B. die Martha in der Szene der Lazaruserweckung mit der linken Frau in der Szene „Der Auferstandene erscheint den Frauen“ in Prinos 1410; s.o. Nr. 185). Fresken, wo diese beiden andersseits den Ausgangspunkt für die Malereien von Kameliana (1440; s.o. Nr. 226; vgl. etwa die beiden Szenen der Lazaruserweckung, die Kopfe, die von Kameliana könnten von denjenigen der Figuren rechts in der Szene der Lazaruserweckung in Kadros abgeleitet sein).

Zeit: Um 1430.

232 Kalymnae/Chorvathiana/Ksamos,

Kirche des hl. Georgios³.

Einfache konzipierte, locker gehaltene, etwas „auseinanderfallende“ Bildkompositionen (z.B. Hypapanteszene), nicht ohne Lebendigkeit (z.B. Himmelfahrtsszene).

¹ Lass. 1969, 341f., Abb. 311-317; RbK IV, Sp. 1169.

² Lass. 1969, 321f., Abb. 321-324.

³ Lass. 1969, 182ff., Abb. 3-5; RbK IV, Sp. 1167.

Rollt der bunt eingesetzten Farbe (Blau-, Grün-, Braun-, Ockertöne) über die Hintergrundarchitekturen. Oft lebendig bewegte, kräftige Figuren (z.B. Beispiel: Verkündigungsszene). Ihre Gewänder deutlich, etwas plump in oft lappigen Strukturen drapiert (milchige, meist streifige Schattierungen zwischen ihnen kräftige Faltenfurchen). Die großen Köpfe eher körperlos, statet als die Körper. Grauweiße, wie geschminkt wirkende, Gesichter; auf grob, aber einfache Modellierung; kaum irgendwo weiße Lichtstriche.

Volkstümliche Version der kretischen Malerei der Jahrhundertmitte. Man beachte: Gesichter; Gewandstrukturierung; Schrifttypus) ähnlich ihren Entsprechungen in den um vieles nobleren Bildern von Blachiana (1447, s.o. Nr. 214). Parallelen (Gesichter; Lichtstrukturen auf Gewändern; vgl. dort den Oberschenkel des Propheten Zacharias mit demjenigen des Simeon in der Hypapanteszene; die dortige „Urform“ hier ins Unverständene abgesunken) auch zu den Fresken von Babuledon (1461; s.o. Nr. 215).

Zeit: 1460er-Jahre¹⁰?

233 Nio Chorio/Kydonia,

Kirche des hl. Nikolaos¹¹;

Tief provinzielle Kunst, flach, vereinfacht, schematisiert; dabei matt und kraftlos, ohne die bei Provinziellem gelegentlich vorhandene „Urwüchsigkeit“ (wie etwa in den Bildern von Kameliana, 1440, s.o. Nr. 226).

Schlichte Kompositionen, ohne räumliche Bezüge; die Bildfläche vielmehr spannungslos in Farbbereiche aufgeteilt, die oft dekorative Muster ergeben (z.B. Geburtsszene). Sehr einfache, klobige Architekturen. Die Gewänder deutlich, aber dünn und grob, gelegentlich wirr strukturiert (dunkle Faltenfurchen, dazwischen Lichtflächen und -linien). Schwach modellierte, flache Gesichter in Grau(grün) mit wenigen weißen Lichtstrichlein. Helles, leichtes, etwas kühles Kolorit (Moosgrün, Braun-, Violett-, Ockertöne).

Außerkretische Parallelen: Pedulas/Zypern, Michaelskirche (1474; etwa die Verkündigungsszene¹²; Vgl. Gewandstrukturen in der Geburtsszene hier). Kretische Parallelen: Kameliana (1440; s.o. Nr. 226; vgl. Gewandmuster), Blachiana (1447; s.o. Nr. 214; vgl. die Gesichter), Babuledon (1461; s.o. Nr. 215; vgl. Gewandstrukturen, Gesichter), Choreuthiana (s. eben; ebso.); sie wirken alle in Nio Chorio erstarrt und vereinfacht.

Zeit: 1470er-Jahre¹³?

¹⁰ RbK IV a.O. noch eine andere, frühere Datierung.

¹¹ Lass. 1969, 459ff., Abb. 101-103; RbK IV, Sp. 1170.

¹² Styliani, Abb. 197.

¹³ RbK IV a.O. noch eine andere, frühere Datierung.

234 Anisavri/Selino.

Kirche des hl. Georgios¹⁴

Die Bilder scheinen später übermalt worden zu sein. Manche Details (Schrifttypus, Gewandstrukturen, Panzermuster, Modellierung der Gesichter) könnten jedoch, bei aller Vorsicht, darauf verweisen, daß Malereien zugrundeliegen, die in die hier behandelte Periode gehören. Eine weitere Stilanalyse erscheint in diesem Fall unergiebig.

Zeit: Späteres 15. Jahrhundert?

235 Kampanos/Selino.

Kirche des hl. Onuphrios¹⁵.

Abb. 209.

Maler: Georgios Probatopulos.

Geringfügige Reste, die deutlich die Hand des auch in Kustogerado (1488, s.o. Nr. 229) und Kato Phloria (1497; s.o. Nr. 230) tätigen Malers zeigen, mit aller Fragwürdigkeit (s. dort). Ausdrucksvoll, der feine, weiche Kopf des hl. Georgios (hier sogar schwache weiße Lichtstriche belegt); wohl das Schönste, was von dem Maler auf uns gekommen ist. Er kommt fast an zyprische Köpfe aus dem Ende des 15. Jahrhunderts heran (Kirche des hl. Kyrikos von Letimby¹⁶).

Zeit: Ausgehendes 15. Jahrhundert.

236 Hagia Theodora/Selino.

Kirche des Erzengels Michael¹⁷.

Abb. 210.

Bunte, im besten Fall (Taufszene) liebenswürdige Bauernkunst. Mindestens zwei Hände (1. Meister: Apostelgruppe der Südwand, tragender Engel im Südwestteil des Gewölbes, Apostel des einen Himmelfahrtshalbchors, Trageengel der Himmelfahrt u.a.; 2. Meister: Propheten Jesaias, Malachias, Taufe, Apostel des anderen Himmelfahrtshalbchors), von denen der erste Meister feiner arbeitet als der zweite. Völlig flache Bildanlagen. Disproportionierte Figuren (1. Meister: Die Gewänder tragen wirre, kurze Faltenfurchen, zwischen ihnen reiche Weißbäutchen, gelegentlich (Himmelfahrtspostel) sogar völlig deformierte, unverständliche Muster des „Zweiten Paläologenstils“ (Meister 1); bei Meister 2 körperhafte Modellierung mittels deutlicher Schimmerflächen. Die Gesichter flach, kaum modelliert (Meister 1), bzw. deutlich modelliert, auch mit Lichtern (Meister 2).

¹⁴ Lass. 1970, 198.¹⁵ Lass. 1970, 364; RbK IV, Sp. 1172.¹⁶ Styliano, Abb. 249, 251.¹⁷ Lass. 1970, 172 f.; Abb. 208; RbK IV, Sp. 1171.

... bei Meister 2 (Lichter auf Gesichtern und Gewändern) an die ... Bräder (s.o. S. 232–234, 237 f.) und von Sklaberochori (s.o. Nr. ... Bezüge zu zyprischen Fresken aus der Zeit um 1500, jedoch weit ... Qualitätsniveau Kirche des hl. Kreuzes von Platanistasa (1494; vgl. ... der Fußwaschung¹⁸ oder die Apostel der Apostelkommunion¹⁹ ... Propheten Jesaias hier oder den hl. Joannes Kalybites²⁰ dort mit den ... Kirche des hl. Mamas von Lubaras (1495; vgl. dort die Figuren ... Blindenheilung²¹ mit dem Jesaias hier); Kirche des Heilands von Palaiochori ... Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts; vgl. den Abraham der Philoxeneszene²² dort ... den Hierarchen hier) ... Zeit: Um 1500²³?

237 Malatheros/Kisamos.

Kirche der hl. Eirene²⁴.

Intensiv leuchtende Farbflächen (Ocker, Schokoladenbraun, Orange, Stahlblau, Violett, Grün, Rot) dominieren über die geometrisch schematisierte Linie. Schlichte, naive Bildkompositionen (Szenen aus dem Leben der hl. Eirene). Die Körper der Figuren glatt und flächig nach außen abgeschlossen, kaum modelliert; ihre Gewänder Farbflächen mit schlichtesten Dunkelstrukturen (z.B. Szenen der Vita der hl. Eirene), bzw. reiche, oft wirre oder sperrig geometrisierte Licht- und Faltenmuster (z.B. Szene des Letzten Abendmahls). Braune Gesichter mit grünen Schatten und weißen Strichbündeln unter den Augen und der Nase, am Hals. Die Körper der Pferde der Reiterheiligen vor allem durch Bündel von Lichtstrichen modelliert.

Details sind gemeinsam mit den Fresken von Babuledon (1461; s.o. Nr. 215). Vor allem aber zahlreiche Parallelen zu, freilich bedeutend qualitätvoller, zyprischen Monumenten aus der Zeit um 1500: Vgl. die Gewandstrukturierung, die Panzer der Reiterheiligen, die Pferdekörper, die Gesichter in der Michaelskirche von Pedulas²⁵ (1474), in der Kirche des Heiligen Kreuzes von Platanistasa²⁶ (1494), in der Kirche des hl. Mamas von Lubaras²⁷ (1495), in der Erzengelkirche

¹⁸ Styliano, Abb. 109.¹⁹ Ebd., Abb. 123.²⁰ Ebd., Abb. 120.²¹ Ebd., Abb. 144.²² Ebd., Abb. 164.²³ RbK IV a.O. noch eine andere, frühere Datierung.²⁴ Lass. 1969, 222 ff.; Abb. 85–93; RbK IV, Sp. 1170.²⁵ Styliano, Abb. 198, 199, 201.²⁶ Ebd., Abb. 107, 115, 118 f., 121 f.²⁷ Ebd., Abb. 142 f.

von Galata²⁹ (1414) in der Kirche des Heilands von Palaiochorio³⁰ des 16. Jahrhunderts).

Zeit um 1500³¹.

238 Kormi-Mturanu, Hagios Basilios.

Kirche des hl. Georgios³².

Abb. 211.

Der oft grotesken Häßlichkeit eines Georgios Probatopoulos (s.o. Nr. 229, 230, 231) recht überlegene, aber doch auch abgesunkene, provinzielle Malerei durchwegs eigenem Gesicht, nicht ohne eine etwas tolpatschige Noblesse. Gesicht für harmonisch richtige, freilich kraft- und spannungslose Bildkompositionen. Demal oft schlampig oder monoton (manche Gesichter). Reizvolle, frische, hellhelle Farbigkeit (vor allem Braun-, Ocker- und Grüntöne). Schlanker, wohlproportionierter schon modellierter Crucifixus der Kreuzigungsszene (dunkle Beinzeichnung, Schimmerflächen). Gewänder flächig, schlicht strukturiert (wenige Farbflächen oder anspruchslose Faltenfurchen und Lichtstreifen/-Bächen). Kopf- u. T. sehr einförmig (hell. Haut, zarte Grünschatten. Weißlichter kaum ausgemachen), gelegentlich (vor allem beim berittenen hl. Georg) aber auch schon mehr herv. wobei Weiß nur spärlich (um den Mund, am Hals) eingesetzt ist.

Bezüge bestehen zu den Fresken von Kameliana (1460:1; s.o. Nr. 226) und Hagia Eirene (1460:1; s.o. Nr. 228), ebenso zu den Werken von G. Probatopoulos (s.o. Nr. 229, 230, 231). Nur dürftige Parallelen zu außerkretischen Monumentalmalereien des frühen 16. Jahrhunderts: Kreuzkirche von Hagia Eirene³³ (1. Viertel des 16. Jahrhunderts), Heilandskirche von Palaiochorio³⁴ (2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts).

Zeit: Um 1500 oder frühes 16. Jahrhundert³⁴.

²⁹ Ebd. Abb. 43.

³⁰ Ebd. Abb. 152-154, 157, 162.

³¹ RbK IV, 401, noch eine andere, frühere Datierung.

³² Arch. delion 23 Chron. (1970) 493 f. - Palantakes 191. RbK IV, Sp. 1171.

³³ Syvianis, Ath. 81, vergl. mit dem Gewand des Gurtbogenpropheten in Neurontu³⁴.

³⁴ Ebd. Abb. 160, ebenso vergl. mit den Gewändern der Zurückbleibenden in der Himmelfahrtsszene von Neurontu.

³⁵ RbK IV, 401, noch eine andere, frühere Datierung.

VIII. LITERATURABKÜRZUNGEN

AAA
Anturakes, Myriokephala

Anturakes, Myriokephala

Buchthal, Palaeologan Illumination

Byz. Art

CabArch

Chatzedakes, Aspects

Chatzedakes, Naxos

Chatzedakes, Wandmalereien

Deltion

Entstehung

Demus, Sicily

Dier-Demus

Enliten

Enliten, Front noir

Enliten

Enliten

Enliten IV

Enliten, Perit byz.

Enliten-MacLean und Hallensleben

Enliten

Enliten

Enliten 1969 bzw. 1970 bzw. 1971

Enliten, Pittura

Archäologικό Ανάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν Athen 1968 ff.
G. B. Anturakes, Αἱ Μονὴ Μυριοκεφάλων καὶ Ρουσίου καὶ Κρήτης μετὰ τῶν παρεκκλησίων αὐτῶν. Athen 1977.
Archäologικὸν Δελτίον. Athen 1915 ff.
K. Gallas - K. Wessel - M. Borboudakis, Byzantinisches Kreta. München 1983.
H. Buchthal, Palaeologan Illumination; in: K. Weitzmann - W. C. Loeck - E. Kitzinger - H. Buchthal, The Place of Book Illumination in Byzantine Art. Princeton 1973.
Byzantine Art: A European Art. 9th Exhibition of the Council of Europe. Athen 1964.
Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen-âge Paris 1945 ff.
M. Chatzedakes, Aspects de la peinture murale du XIII^e siècle en Grèce. Symposium de Sopocani 1965 (Belgrad 1967) 59-73.
M. Chatzedakes u.a., ΝΑΞΟΣ. ψηφιδωτά, τοιχογραφίες (Βυζαντινὴ Τέχνη στὴν Ἑλλάδα). Athen 1989.
M. Chatzedakes, Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη. KX 6 (1982) 59-91, T. 2-5.
Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας. Athen 1894 ff.
O. Demus, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei. Kongr. Byz. 11. Bericht IV, Abt. 2 (München 1958).
O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily. London 1949.
E. Diez - O. Demus, Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni. Cambridge Mass., 1931.
V. J. Đurić, Byzantinische Fresken in Jugoslawien. München 1976.
V. J. Đurić, La peinture murale byzantine: XII^e et XIII^e siècles. XV^e Congr. Intern. d'et. byz. III (Athen 1976) 3-96.
Dumbarton Oaks Papers. Cambridge Mass. 1941 ff.
Ἑπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν. Athen 1924 ff.
G. Gerola, Monumenti Veneti nell'Isola di Creta. Venedig 1 (1905/6), II (1908), III (1917), IV (1932).
A. Grabar, La Peinture byzantine. Genf 1953.
R. Hamann-MacLean - H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Bildband. Gießen 1963.
K. Kalokyres, The Byzantine Wall Paintings of Crete. New York 1973.
Κρητικὰ Χρῶμα. Ηρακλειον 1947 ff.
K. E. Lassithiotes, Ἐκκλησιολογία τῆς δυτικῆς Κρήτης. KX 21 (1969) 181-233, 459-465, 465-493 bzw. KX 22 (1970) 133-210, 347-388 bzw. KX 23 (1971) 95-122.
V. Lazarev, Storia della pittura bizantina. Turin 1967.

- Althos-Frolow
 Althos-Velmans
 Murike-Chios
 Murike-Stylistic Trends
 Orlandos-Arch
 Orlandos-Patmos
 Papadopoulos, Wandmalereien
 Pelantakes
 Pelekanides-Kastoria
 Petkovic
 Pkt, III
 Powstenko
 RbK
 Restle, Kriemhild I-III
 Rice, KaB
 Spatharakis I bzw. II
 Stylbaum
 Swoboda
 Tons Athos
 Underwood, Kariye
- G. Miller - A. Frolow: *Les peintures du monastère de Frolow*. Paris 1954. Bd. I: 1957. Bd. II: 1960.
 G. Miller - T. Velmans: *La peinture du monastère de Velmans*. Bd. IV, Paris 1969.
 D. Murike: *The Mosaics of Nea Moni in Chios*. Athen 1985.
 D. Murike: *Stylistic Trends in Monumental Painting in Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries*. Bd. 5 (1980-1) 77-124.
 A. K. Orlandos: *Αγίου Γεωργίου Λαυρεντίου*. Athen 1935 ff.
 A. K. Orlandos: *Η αγία Σοφία και η αγία Ελένη*. Athen 1970.
 K. Papadopoulos: *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΩΝ ΧΑΛΚΕΩΝ (Παναγία των Χαλκων) in Thessaloniki (Byzantina Venetiana II)*. Graz - Köln 1966.
 S. Pelantakes: *Βυζαντινὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς Ἀν. Βυζ.*. Rethymnon 1973.
 St. Pelekanides: *Καστοριά (Εὐαγγελιστὴς Μαρτίνος)*. Athen 1954.
 V. Petkovic: *La Peinture sur le Mur au Moyen âge. Vues d'histoire de l'art, Monuments serbes VII*. 2 Bde. Belgrad 1930-1934.
 W. F. Volbach - J. Lafontaine-Dosogne: *Byzanz und christliche Osten (Propädie Kunstgeschichte Bd. 1)*. Berlin 1968.
 O. Powstenko: *The Cathedral of St. Sophia in Kiev. The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U.S.A.* Bd. III (IV). n. Ort 1954.
 Reallexikon zur byzantinischen Kunst, hrsg. von K. Wessel und M. Restle, hrsg. von Marcell Restle, Stuttgart 1966 ff.
 M. Restle: *Die byzantinische Wandmalerei in Kriemhild*. 3 Bde. Becklinghausen 1967.
 D. T. Rice: *Kunst aus Byzanz*. München 1959.
 J. Spatharakis: *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts I bzw. II*. Leiden 1981.
 A. and J. A. Stylianou: *The Painted Churches of Cyprus*. London 1985.
 K. M. Swoboda: *In den Jahren 1950 bis 1961 erschienene Werke zur byzantinischen und weiteren ostchristlichen Kunst* (Kunsthistorisches Institut der Universität Wien - Institut für österreichische Geschichtsforschung, Kunstgeschichtliche Anzeigen, Neue Folge, ed. K. M. Swoboda). Jg., Graz - Köln 1961/2, 9-183.
 S. M. Pelekanides - P. C. Christou - S. N. Kadas: *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*. Athen 1976 ff.
 P. A. Underwood: *The Kariye Djami*. 4 Bde. (Bollingen Series LXX). New York 1966/1975.

- Weitzmann, Aus den Bibliotheken des Athos. Illustrierte Handschriften aus mittel- und spätbyzantinischer Zeit. Hamburg 1963.
 K. Weitzmann, Die byzantinische Buchmalerei des IX und X Jahrhunderts. Berlin 1935.
 A. Xyngopoulos, Σχεδιασμοί ιστορίας της ὁρθόδοξης ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἐλωση, Athen 1957.

REGISTER

Die Zahlen beziehen sich auf die laufende Nummer des jeweiligen Monuments,
die kursiven auf die entsprechenden Abbildungen.

- Agios P. Antonios 88; 85
 Agios P. Konstantinos 210; 195
 Agios P. Zosimas: 1. Malschicht, 72
 Achladiakais/Se, Zosimas 2. Malschicht, 143; 138
 Agios HB, Heiland, 161
 Agios Ap, Panagia, 52; 57
 Agios S. Apostel: Hauptraum, 199; 184
 Agios S. Apostel: Nebenraum, 203; 188
 Agios S. Anna, 227
 Anisarakis/Se, Georgios, 234
 Anisarakis/Se, Panagia, 172; 163
 Anisarakis/Se, Paraskeue, 59
 Ano Biannos/Bi, Georgios, 165
 Ano Biannos/Bi, Pelagia, 135
 Anogeia/My, Ioannes, 126; 125
 Ano Phloria/Se, Hll. Väter, 216; 198
 Ano Syme/Bi, Georgios: Hauptraum, 215
 Ano Syme/Bi, Georgios: Narthex, 211
 Anydri/Se, Georgios 53; 58
 Apodulu/Am, Georgios, 139; 136
 Apostoli/Pe, Georgios, 153; 147, 148
 Apostoli/Pe, Ioannes, 85
 Aradaina/Sp, Michael, 47; 52
 Archanes - Asomatos/Te, Michael, 68; 1, 65, 66
 Archanes/Te, Paraskeue: Meister 1, 121
 Archanes/Te, Paraskeue: Meister 2, 178
 Argilio/My, Paraskeue, 151; 142
 Arkalochori/Mo, Michael, 79
 Artos/Re, Georgios, 164; 155, 156
 Aspendiles/Se, Ioannes, 62; 64
 Axos/My, Georgios, 174
 Axos/My, Ioannes, 194; 183
 Balsamonero/Ka, Ehem. Katholikon: 1. Malschicht, 90; 3, 88, 89
 Balsamonero/Ka, Ehem. Katholikon: 2. Malschicht, 150; 3, 143, 144
 Balsamonero/Ka, Ehem. Katholikon: Süd-schiff, Narthex, 207; 3, 192
 Bafa/Ki, Georgios, 17; 27
 Bafa/Ki, Michael, 65; 66
 Bafavako/Am, Georgios: Ostteil, 36; 48
 Bafavako/Am, Georgios: Westteil, 117; 118
 Bafavako/Ma, Michael, 214; 196
 Blithias/Se, Heiland, 133; 131
 Boroi/Py, Georgios, 81; 78, 79
 Brontisi (Kloster)/Ka, Altes Katholikon, 94; 91, 92
 Bukolies - Bafaktariana/Ki, Athanasios, 2. Malschicht, 221; 202
 Butas/Se, Heiland, 144
 Butas/Se, Konstantinos, 63
 Cheliana/My, Georgios, 92
 Chondros/Se, Paraskeue, 196
 Chora Sphakion/Sp, Allerheiligen, 205; 190
 Chromonasteri/Re, Eutychios, 3, 9
 Chromonasteri/Re, Panagia: 1. Malschicht, 4; 10
 Chromonasteri/Re, Panagia: 2. Malschicht, 190
 Diavafde/Pe, Georgios, 71
 Diskuri (Kloster)/My, Ioannes-Exokklision: Meister 1, 141
 Diskuri (Kloster)/My, Ioannes-Exokklision: Meister 2, 142; 137
 Doraki/Mo, Panagia, 108; 107
 Drakona/Ki, Stephanos, 177; 167
 Drapeti/Mo, Anna, 109
 Drapeti/Mo, Nikolaos, 170; 161
 Drymiskos/HB, Panagia, 44; 49
 Drys/Se, Apostel, 160
 Elenes/Am, Nikolaos, 33; 41
 Emparos/Pe, Georgios, 209; 194
 Episkope/My, Ioannes, 102; 101
 Episkope/Pe, Panagia: 1. Malschicht, 5
 Episkope/Pe, Panagia: 2. Malschicht, 189
 Erphoi/My, Ioannes: Narthex, 193; 180
 Euangelismos/Pe, Paraskeue, 158; 152
 Galypha/Pe, Panteleimon, 155; 146
 Galypha/Pe, Paraskeue, 6; 11, 12
 Grana/Am, Ouphrios, 101; 99, 100
 Gerakari/Am, Georgios, 129; 128
 Gerakari/Am, „Ioannes Photos“, 23; 35
 Gergeri/Ka, Panagia, 212
 Hagia Eirene/Se, Georgios, 228
 Hagia Eirene/Se, Heiland, 132; 130
 Hagia Paraskeue/Am, Panagia, 217
 Hagia Triada/Py, Georgios, 80; 6, 76
 Hagia Triada/Re, Dreifaltigkeit, 171; 162

- Hagioi Theodoroi/Se, Michael 236, 240
Hagioi Basileios/Pe, Ioannes, 19, 39
Hagioi Demetrios/Re, Demetrios, 82, 80
Hagioi Ioannes/My, Panagia, 41, 46
Hagioi Ioannes/Py, Paulos, 86
Hagioi Ioannes/Sp, Paulos, 42
Hagioi Nikolaos/Mo, Nikolaos, 1, Malschicht, 2
Hagioi Nikolaos/Mo, Nikolaos, 2 Malschicht, 129
Hodegetta (Kloster)/Ka, Andreas Exokklesion 30, 32, 32
Hodegetta (Kloster)/Ka, Katholikon, 87, 86
Ksatharano/Se, Michael, 55, 59
Kadros/Se, Ioannes, 231, 208
Kadros/Se, Panagia Meister 1, 60
Kadros/Se, Panagia Meister 2, 78, 77
Kakodiki/Se, Isidoros, 200, 185
Kakodiki/Se, Michael, 173
Kakodiki/Se, Panagia, 56
Kulmas/My, Georgios, 8, 15, 16
Katholikon/Ki, Panagia, 182, 171
Kallone/Py, Photios, 29
Kalybiana (Kloster)/Ka, Panagia, 76
Kameliana/Ki, Michael, 226, 206
Kampanos/Se, Onophrios, 285, 209
Kapetaniana/Mo, Michael, 206, 191
Kapetaniana/Mo, Panagia, 198, 181, 182
Kapsodasos/Sp, Athanasios, 204, 182
Kardaki/Am, Michael, 25, 87
Karduliano/Pe, Panagia, 99, 98
Kastro/My, Stephanos, 162, 157
Kato Baismanios/Re, Ioannes, 181, 172
Kato Philona/Se, Georgios, 230
Kentrachori/HB, Ioannes, 35
Keptidi/Ki, Athanasios, 163, 154
Kephal/Ki, Heiland, 1 Malschicht, 22, 34
Kephal/Ki, Heiland, 2 Malschicht, 69, 70
Kera (Kloster)/Pe, Katholikon Altarraum, 100, 108, 109, 110
Kera (Kloster)/Pe, Katholikon Westraum, 148
Kera/HB, Ioannes, 105
Kera/HB, Panagia, 49, 54
Kometros/Sp, Georgios, 51, 56
Kosmo Ntutanti/HB, Georgios, 288, 311
Kritsa/Mo, Georgios Meister 1, 74, 72
Kritsa/Mo, Georgios Meister 2, 91, 90
Kritsa/Mo, Ioannes, 145
Kritsa/Mo, Konstantinos, 131, 129
Kritsa/Mo, Panagia Altarraum, 1 Malschicht, 27
Kritsa/Mo, Panagia Mittel, schiff, 2 Mal-
schicht, 73, 74
Kritsa/Mo, Panagia Nord, schiff, 105, 101
Kritsa/Mo, Panagia: Süd, schiff, 98, 95, 95
Kritsa/Mo, Pneuma, 197
Krotos/Ka, Georgios, 26
Kritsas/Mo, Georgios, 75, 74
Kritsas/Mo, Ioannes, 115, 116, 117
Kudunas (Kloster)/Mo, Ioannes Exokklesion, 136
Kukinara-Choreuthiana/Ki, Georgios, 24
Kuphos-Alkiano/Ky, A. Ky, Ioannes, 102
Kurnas/Am, Georgios, 10, 18, 19
Kustogerako/Se, Georgios, 229, 207
Kyriakosellia/Am, Nikolaos, 15, 34, 35
Kyteros/Se, Paraskeue, 146, 149
Lambiotas/Am, Panagia, 125, 124
Lampene/HB, Georgios, 16, 26
Lampene/HB, Panagia, 2 Malschicht, 95, 94
Latsida/Mo, Panagia, 220
Latsida/Mo, Paraskeue, 104
Lebada/Se, Prokopios, 183, 179
Limnos/Mo, Ioannes Meister 1, 119, 106
Limnos/Mo, Ioannes Meister 2, 120, 121
Malatheros/Ki, Eirene, 287
Malatheros/Ki, Michael, 202, 187
Malatheros/Ki, Panagia, 169, 160
Mallos/Hi, Panagia, 1 Malschicht, 118, 109
Mallos/Hi, Panagia Westraum, 208, 197
Margarites/My, Georgios, 111, 112
Margarites/My, Ioannes Theologos, 159, 158
Maza/Am, Nikolaos, 54
Melampas/HB, Paraskeue, 1 Malschicht, 35
Melissogaki/My, Georgios, 180, 170
Meronas/Am, Nikolaos, 24, 46
Meronas/Am, Panagia, 175, 164, 165
Mesa Karteros/Pe, Ioannes, 154
Mesa Lakonia/Mo, Michael, 225, 205
Meskla/Ky, Heiland, 2 Malschicht, 48, 47
Mikro Episkope/Mo, Nikolaos-Parekklesion, 213
Monasteraki/Am, Michael, 224, 201
Mone/Se, Nikolaos Ostteil, 45, 50
Mpzariano/Pe, Panteleimon, 1 Malschicht, 13, 22
Mpzariano/Pe, Panteleimon, 2 Malschicht, 20, 30, 31
Murne/HB, Georgios, 46, 51
Murne/HB, Marma, 77, 75
Myriokephala/Re, Panagia, 1 Malschicht, 17
Myriokephala/Re, Panagia, 2 Malschicht, 9
- Panagia (Malschicht) 11, 11
Mr. Anna 12, 21
Mr. V. Georgios in Histor. Mu-
seum, 14
Ky, Nikolaos, 244
HB Panagia Ostteil 2 Mal-
schicht, 18, 19
HB Panagia Ostteil 31
HB Panagia Sakramentsnische,
HB Panagia Westteil, 187, 177
HB Michael, 81, 82
HB Michael, 81, 82
Palas Rumata/Ki, Panagia, 134, 132
Palas Rumata Babulodon/Ki, Heiland, 215,
Babulodon/Si, Panagia, 137, 133
Palas/Am, Panagia, 93
Pege/Re, Nikolaos, 110
Pemonia/Am, Georgios, 114, 113
Pemonia/Mo, Panagia 1 Malschicht, 7, 4, 13,
Phodele/Mo, Panagia 2 Malschicht, 27, 4, 38
Phodele/Mo, Panagia 3 Malschicht, 70, 4, 71
Phodele/Mo, Panagia 4 Malschicht, 127, 4,
Phros-Kuku/Am, Panagia, 38, 5, 44
Phros Tsikos/Am, Georgios, 97, 97
Phstania/Am, Panagia, 113, 115
Phemeniana/Se, Georgios, 184, 174
Potamios/Pe, Heiland, 149, 141
Potamios/Pe, Panagia, 110, 2, 111, 112
Prebele (Kloster)/HB, Photios-Exokklesion,
184, 178
Prebeliana/Mo, Georgios, 2 Malschicht, 116
Prinos/Se, Michael, 185, 175
Prinos/My, Zoodochos Pege, 223, 203
Prodromi/Se, Panagia, 58, 62
Pyrgos/Mo, Georgios, 84
Pyrgos/Mo Konstantinos Ostteil 67, 67
Pyrgos/Mo Konstantinos Westteil, 112
Rodobani/Se, Panagia Meister 1, 30, 30
Rodobani/Se, Panagia Meister 2, 34, 40
Rokka/Ki, Apostel, 168
Rustika/Re, Panagia, 157, 149, 150
Saitures/Re, Panagia, 39, 45
Samarra/Sp, Hestia Muna, 147, 140
Sampas/Pe, Zoodochos Pege, 176, 166
Sarakena/Se, Ioannes, 105, 105
Sarakena/Se, Michael, 61, 61
Seirikari/Ki, Apostel, 201, 186
Selli/Re, Ioannes, 186, 176
Sgurokephali/Pe, Nikolaos, 152, 145
Siha/Mo, Paraskeue, 89, 87
Skilaberochori/Pe, Eisodia, 222, 200, 201
Skilabopula/Se, Georgios, 18, 28
Skilabopula/Se, Heiland, 3 Malschicht, 191
Skilabopula/Se, Panagia, 179, 168, 169
Smilen/Am, Panagia, 138, 134, 135
Speli/HB, Georgios, 140
Speli/HB, Heiland, 160, 158
Speli/Ki, Panagia, 167, 159
Stylos/Am, Ioannes, 32
Sugia/Se, Antonios, 158, 151
Temenia/Se, Heiland, 21, 32, 33
Thronos/Am, Panagia 1 Malschicht, 37, 42
Thronos/Am, Panagia 2 Malschicht, 123, 123,
123
Toplu (Kloster)/Si, Katholikon Nord, schiff, 122
Topolia/Ki, Paraskeue, 128, 127
Trachiniakos/Se, Elias, 64, 65
Trachiniakos/Se, Ioannes, 57, 60, 61
Tsiskiana/Se, Eutychios, 102, 179
Xydas/Pe, Georgios, 96, 94
Xydas/Pe, Nikolaos, 107, 106
Zymbrago/Ki, Evangelismos, 219, 199

ABBILDUNGSNACHWEIS

Die Abbildungen 1-6, 9, 15, 21, 22, 27, 30, 31, 37, 39, 43, 48, 50, 51, 55, 61, 63, 64, 70, 73, 76-81, 84, 89, 90, 98, 101-103, 108, 111-114, 117, 123, 124, 127, 132, 133, 136, 142-144, 146, 152, 155, 160, 165, 166, 168, 170, 172, 176, 177, 179, 183, 189, 190, 193, 194, 204 und 208 sowie auf dem Einband stammen von *Steffried Bissinger* von der Antikensammlung Berlin. Alle übrigen Aufnahmen stammen vom Verfasser.

BILDLEGENDEN

1. Archanes/Temenos, Kirche des Erzengels Michael.
2. Pedias, Kirche der Panagia Guberniotissa.
3. Kaimonero/Kainurgio, Ehemaliges Katholikon.
4. Phodele/Malebizi, Kirche der Panagia (Inneres nach Südwesten).
5. Plies-Kuku/Apokoronas, Kirche der Panagia.
6. Hagia Triada/Pyrgiotissa, Kirche des hl. Georgios.
7. Myriokephala/Rethymnon, Kirche der Panagia, 1. Malschicht (1005 oder 1020) Evangelisten Matthäus und Markus.
8. Hagios Nikolaos/Merabello, Kirche des hl. Nikolaos, 1. Malschicht: Ornamente.
9. Chrononasteri/Rethymnon, Kirche des hl. Eutychios: Hl. Blasios.
10. Chrononasteri/Rethymnon, Kirche der Panagia i Kera: Deesis in der Apsis.
11. Galypha/Pedias, Kirche der hl. Paraskeue: Hl. Nikolaos.
12. Galypha/Pedias, Kirche der hl. Paraskeue: Heiligengestalt an der Südwand.
13. Phodele/Malebizi, Kirche der Panagia, 1. Malschicht: Jugendlicher Kriegerheiliger.
14. Phodele/Malebizi, Kirche der Panagia, 1. Malschicht: Heiliger.
15. Kalamas/Mylopotamos, Kirche des hl. Georgios: Hl. Orestes.
16. Kalamas/Mylopotamos, Kirche des hl. Georgios: Steinmartyrium des hl. Georg.
17. Myriokephala/Rethymnon, Kirche der Panagia, 2. Malschicht: Einzug in Jerusalem (Ausschnitt).
18. Kurnas/Apokoronas, Kirche des hl. Georgios: Apostelkommunion (Ausschnitt).
19. Kurnas/Apokoronas, Kirche des hl. Georgios: Jugendlicher Heiliger.
20. Myriokephala Rethymnon, Kirche der Panagia, 3. Malschicht: Hl. Gregorios.
21. Neus Amari/Amari, Kirche der hl. Anna (1225): Hierarch.
22. Mpizariano/Pedias, Kirche des hl. Panteleimon, 1. Malschicht: Hl. Arsenios und Euthymios.
23. Neus Amari/Amari: Teil einer Apsisausschmückung.
24. Kyriakosellia/Apokoronas, Kirche des hl. Nikolaos: Geburt Christi (Ausschnitt).
25. Kyriakosellia/Apokoronas, Kirche des hl. Nikolaos: Heilung des Blinden.
26. Lampene/Hagios Basileios, Kirche des hl. Georgios: Hl. Panteleimon.
27. Bathe/Kisamos, Kirche des hl. Georgios (1284): Gabriel der Verkündigung.

Es sei nochmals darauf hingewiesen, daß nicht in jedem Fall der Erhaltungszustand der Malereien Kriterium für die Auswahl eines Bildes sein konnte. Der Nebeneffekt, daß hier und da der Grad der Bedrohung und des Verfalls des Kulturgutes *ad oculos* demonstriert wird, nahm der Autor durchaus wahr. Die Frage, ob Gesamt- oder Detailaufnahmen vorgezogen werden sollen, entschied sich in vielen Fällen ebenfalls durch den Erhaltungszustand der Mommente. Dieser zwang die Präsentation bloß eines Ausschnitts oft geradezu auf.

28. Sklabopula/Selino, Kirche des hl. Georgios (1290/1): Hl. Johannes Chrysostomos
29. Hagios Basileios/Pedias, Kirche des hl. Ioannes (1291/2): Himmelfahrt (Ausschnitt)
30. Mpizariano/Pedias, Kirche des hl. Panteleimon, 2. Malschicht: Engel in der Apsis.
31. Mpizariano/Pedias, Kirche des hl. Panteleimon, 2. Malschicht: Apostelunion (rechter Teil).
32. Temenia/Selino, Kirche des Heilands: Pfingsten.
33. Temenia/Selino, Kirche des Heilands: Hl. Georgios.
34. Kephali/Kisamos, Kirche des Heilands, 1. Malschicht: Pfingsten (Ausschnitt)
35. Gerakari/Amari, Kirche des „Jannis Photis“ Lithos Szene.
36. Meranos/Amari, Kirche des hl. Nikolaos: Himmelfahrt (Ausschnitt).
37. Kardaki/Amari, Kirche des Erzengels Michael: Maria der Verkündigung.
38. Phodele/Malebizi, Kirche der Panagia, 2. Malschicht: Hl. Georgios.
39. Rodobani/Selino, Kirche der Panagia, 1. Meister: Kreuzigung (Ausschnitt).
40. Rodobani/Selino, Kirche der Panagia, 2. Meister: Gabriel der Verkündigung.
41. Elenos/Amari, Kirche des hl. Nikolaos: Himmelfahrt (Ausschnitt).
42. Thronos/Amari, Kirche der Panagia, 1. Malschicht: Gabriel der Verkündigung.
43. Bathyako/Amari, Kirche des hl. Georgios: Weissengel der Himmelfahrt.
44. Phtos/Kuku/Apokoronas, Kirche der Panagia: Einzug in Jerusalem (Ausschnitt).
45. Sautires/Rethymnon, Kirche der Panagia: Taufe Jesu (Ausschnitt).
46. Hagios Ioannes/Mylopotamos, Kirche der Panagia: Tod Mariens (Ausschnitt).
47. Meskhi/Kydonia, Kirche des Heilands, 2. Malschicht (1303): Grablegung (Ausschnitt).
48. Meskhi/Kydonia, Kirche des Heilands, 2. Malschicht (1303): Verkündigung (Ausschnitt).
49. Dravnikos/Hagios Basileios, Kirche der Panagia (1317/8): Tod Mariens (Ausschnitt).
50. Mone/Selino, Kirche des hl. Nikolaos: Szene aus der Nikolaoslegende (Ausschnitt).
51. Murne/Hagios Basileios, Kirche des hl. Georgios: Jüngstes Gericht (Ausschnitt).
52. Aradama/Sphakia, Kirche des Erzengels Michael: Szene aus der Nikolaoslegende.
53. Ntrophori/Hagios Basileios, Kirche der Panagia, Ostrakon, 2. Malschicht: Tod Mariens (Detail).
54. Hagios Basileios, Kirche der Panagia: Flucht nach Ägypten.
55. Mone/Hagios Basileios, Kirche der hl. Paraskeue: Himmelfahrt (Ausschnitt).
56. Krustas/Sphakia, Kirche des hl. Georgios (1313/4): Erzengel Michael.
57. Alkamos/Apokoronas, Kirche der Panagia (1315/6): Thronende Maria.
58. Anydros/Selino, Kirche des hl. Georgios (1322): Himmelfahrt (Ausschnitt).
59. Kabalarianna/Selino, Kirche des Erzengels Michael (1327/8): Hl. Konstantinos.
60. Trachiniakos/Selino, Kirche des hl. Ioannes (1328/9): Darstellung im Tempel (Ausschnitt).
61. Trachiniakos/Selino, Kirche des hl. Ioannes (1328/9): Himmelfahrt (Ausschnitt).
62. Prodomi/Selino, Kirche der Panagia (1347): Tod Mariens (Detail).
63. Sarakena/Selino, Kirche des Erzengels Michael: Geburt Christi (Ausschnitt).
64. Asphendiles/Selino, Kirche des hl. Ioannes: Chor der Heiligen aus dem Jüngsten Gericht.
65. Trachiniakos/Selino, Kirche des Propheten Elias: Prophet Elias.
66. Bathe/Kisamos, Kirche des Erzengels Michael: Taufe Jesu.
67. Pyrgos/Monophatsi, Kirche des hl. Konstantinos (1314/5): Grablegung.
68. Archanes-Asomatos/Temenos, Kirche des Erzengels Michael (1315/6): Erzengel Michael (Ausschnitt).
69. Archanes-Asomatos/Temenos, Kirche des Erzengels Michael: Zwei Szenen der Michaelslegende.
70. Kephali/Kisamos, Kirche der Metamorphosis, 2. Malschicht (1320): Lithos-Szene.
71. Phodele/Malebizi, Kirche der Panagia, 3. Malschicht (1323): Darstellung im Tempel.
72. Kritsa/Merabello, Kirche des hl. Georgios, östliches Joch: Salomon.
73. Kritsa/Merabello, Kirche der Panagia, Mittelschiff, 2. Malschicht: Himmelfahrt (Ausschnitt).
74. Krustas/Merabello, Kirche des hl. Georgios: Himmelfahrt.
75. Murne/Hagios Basileios, Kirche der hl. Marina: Verklärung Christi.
76. Hagia Triada/Pyrgiotissa, Kirche des hl. Georgios (1302): Hierarch.
77. Kadros/Selino, Kirche der Panagia, Meister 2: Darstellung im Tempel.
78. Boroi/Pyrgiotissa, Kirche des hl. Georgios: Gabriel der Verkündigung.
79. Boroi/Pyrgiotissa, Kirche des hl. Georgios: Maria der Verkündigung.
80. Hagios Demetrios/Rethymnon, Kirche des hl. Demetrios: Hl. Tryphon.
81. Orne/Hagios Basileios, Kirche des Erzengels Michael: Die Drei Jünglinge im Feuerofen.

82. Onne Hagios Basileios, Kirche des Erzengel Michael, Himmelfahrt (Ausschnitt).
83. Kloster Hodegetria/Kainurgio, Exokklision des hl Andreas, Himmelfahrt (Ausschnitt).
84. Kloster Hodegetria/Kainurgio, Exokklision des hl Andreas, Himmelfahrt (Ausschnitt).
85. Andri Pedias, Kirche des hl Antonios, Fußwaschung (Ausschnitt).
86. Kloster Hodegetria/Kainurgio, Katholikon, Thronende Maria (Detail).
87. Siba, Malebizi, Kirche der hl Paraskeue, Hl. Matthäus.
88. Balsamonero/Kainurgio, Ehemaliges Katholikon, 1. Malschicht, 17 Heilige, Akathistos Hymnos.
89. Balsamonero/Kainurgio, Ehemaliges Katholikon, 1. Malschicht, Tod Mariens.
90. Kritsa-Merabello, Kirche des hl. Georgios, Abstieg in den Hades (Ausschnitt).
91. Kloster Brontisi/Kainurgio, Altes Katholikon, Apostelkommunion (Detail).
92. Kloster Brontisi/Kainurgio, Altes Katholikon, Zwei Heilige an der Südwand.
93. Lampene, Hagios Basileios, Kirche der Panagia, 2. Malschicht, Tod Mariens (Detail).
94. Xylas, Pedias, Kirche des hl. Georgios (1321), Weibliche Heilige.
95. Kritsa-Merabello, Kirche der Panagia i Kera, Süd.schiff, Szene aus dem Marienleben.
96. Kritsa-Merabello, Kirche der Panagia i Kera, Süd.schiff, Hierarch.
97. Phios Tsiskos/Apokoronas, Kirche des hl. Georgios, Hl. Gregorios.
98. Kathuliano-Pedias, Kirche der Panagia, Weissengel der Himmelfahrt.
99. Genna, Amari, Kirche des hl. Ouphrios (1329), Zwei Propheten.
100. Genna-Amari, Kirche des hl. Ouphrios (1329), Verrat des Judas.
101. Episkope, Mylopotamos, Kirche des hl. Ioannes, Engel.
102. Kiptos, Akianni Kydonia, Kirche des „Ai Kyi Iannis“, Hl. Panteleimon.
103. Kritsa-Merabello, Kirche der Panagia, Nord.schiff, Engel des jüngsten Gerichts.
104. Kritsa-Merabello, Kirche der Panagia i Kera, Nord.schiff, Vögel im Paradiesgarten.
105. Sarakena Selino, Kirche des hl. Ioannes (1343 oder 1346), Apsis.
106. Xylas, Pedias, Kirche des hl. Nikolaos, Darstellung im Tempel (Detail).
107. Doriki Monophatsi, Kirche der Panagia, Kreuzigung (Ausschnitt).
108. Kloster Kera, Pedias, Katholikon, Altarraum, Szene aus dem Marienleben.
109. Kloster Kera, Pedias, Katholikon, Altarraum, Gabriel der Verkündigung.
110. Kloster Kera/Pedias, Katholikon, Altarraum, Maria der Verkündigung.
111. Kloster Kera, Pedias, Kirche der Panagia Guberniotissa, Joseph von Arimathia.
112. Kloster Kera, Pedias, Kirche der Panagia Guberniotissa, Weibliche Heilige.
113. Gennies Pedias, Kirche der Panagia Guberniotissa, Tod Mariens (Ausschnitt).
114. Panetia/Apokoronas, Kirche des hl. Georgios, Himmelfahrt (Ausschnitt).
115. Magesites/Mylopotamos, Kirche des hl. Georgios, Himmelfahrt (Ausschnitt).
116. Platania, Amari, Kirche der Panagia, Hl. Georg.
117. Krustas Merabello, Kirche des hl. Ioannes (1347/8), Lithos-Szene.
118. Krustas Merabello, Kirche des hl. Ioannes (1347/8), Hl. Theodor.
119. Bathyako/Amari, Kirche des hl. Georgios, 2. Malschicht, Zwei Szenen der Georgsvita.
120. Malles/Hierapetra, Kirche der Panagia Mesochoritissa, Kreuzigung (Ausschnitt).
121. Limnes/Merabello, Kirche des hl. Ioannes Theologos, Meister 1: Erweckung des Lazarus.
122. Limnes/Merabello, Kirche des hl. Ioannes Theologos, Meister 2: Engel der Himmlischen Liturgie.
123. Thronos/Amari, Kirche der Panagia, 2. Malschicht: Engel.
124. Thronos/Amari, Kirche der Panagia, 2. Malschicht: Taufe Jesu.
125. Lambiotes/Amari, Kirche der Panagia: Erweckung des Lazarus.
126. Anogeia/Mylopotamos, Kirche des hl. Ioannes, Hl. Demetrios.
127. Phodele/Malebizi, Kirche der Panagia, 4. Malschicht: Erzengel Michael (Ausschnitt).
128. Topolia/Kisamos, Kirche der hl. Paraskeue: Kreuzigung.
129. Gerakari/Amari, Kirche des hl. Georgios: Himmelfahrt (Ausschnitt).
130. Kritsa/Merabello, Kirche des hl. Konstantinos (1354/5): Trageengel der Himmelfahrt.
131. Hagia Eirene/Selino, Kirche des Heilands (1357/8): Himmelfahrt (Ausschnitt).
132. Blithias/Selino, Kirche des Heilands (1359): Einzug in Jerusalem.
133. Palaia Rumata/Kisamos, Kirche der Panagia (1359/60): Himmelfahrt (Ausschnitt).
134. Papagiannadon/Seteia, Kirche der Panagia (1363/4): Eisodia (Ausschnitt).
135. Smilen/Amari, Kirche der Panagia: Darstellung im Tempel (Ausschnitt).
136. Smilen/Amari, Kirche der Panagia: Einzug in Jerusalem (Ausschnitt).
137. Apodulu/Amari, Kirche des hl. Georgios: Verkündigung Christi (Ausschnitt).

- 137 Kloster Diskuri/Mylopotamos, Exokklision des hl. Ioannes, Exokklision
Meister 2: Drei Heilige Reiter.
- 138 Achladiakais/Selino, Kirche des hl. Zosimas, Meister 2: Maria.
- 139 Kyteros/Selino, Kirche der hl. Paraskeue (1372/3): Hl. Marina.
- 140 Samaria/Sphakia, Kirche der Hestia Maria (vor 1379): Darstellung im Tempel.
- 141 Potamies/Pedias, Kirche des Heilands: Wunderszene.
- 142 Argulio/Mylopotamos, Kirche der hl. Paraskeue: Trageengel der Himmelfahrt.
- 143 Balsamonero/Kainurgio, Ehemaliges Katholikon, 2. Malschicht: Lithos-Szene.
- 144 Balsamonero/Kainurgio, Ehemaliges Katholikon, 2. Malschicht: Der Apostel Petrus erscheint den beiden Frauen (Ausschnitt).
- 145 Sgurokephali/Pedias, Kirche des hl. Nikolaos: Erweckung des Lazarus (Ausschnitt).
- 146 Galypha/Pedias, Kirche des hl. Panteleimon: Erweckung des Lazarus (Detail).
- 147 Apostoloi/Pedias, Kirche des hl. Georgios: Zwei Propheten.
- 148 Apostoloi/Pedias, Kirche des hl. Georgios: Lithos-Szene.
- 149 Rustika/Rethymnon, Kirche der Panagia (1381/2): Judasverrat.
- 150 Rustika/Rethymnon, Kirche der Panagia (1381/2): Zwei Heilige Reiter.
- 151 Sugla/Selino, Kirche des hl. Antonios (1383): Eisodia (Ausschnitt).
- 152 Evangelistinos/Pedias, Kirche der hl. Paraskeue: Schlange im Paradies.
- 153 Margarites/Mylopotamos, Kirche des hl. Ioannes (1383): Hl. Mamas.
- 154 Kephali/Kisamos, Kirche des hl. Athanasios (1393): Szene des Ungläubigen Thomas (Ausschnitt).
- 155 Artos/Rethymnon, Kirche des hl. Georgios (1401): Himmelfahrt (Ausschnitt).
- 156 Artos/Rethymnon, Kirche des hl. Georgios (1401): Taufe Jesu (Ausschnitt).
- 157 Kastri/Mylopotamos, Kirche des hl. Stephanos (1391): Steinigung des hl. Stephanos (Ausschnitt).
- 158 Speli/Hagios Basileios, Kirche des Heilands: Lithos-Szene.
- 159 Speli/Kisamos, Kirche der Panagia Neriana: Eisodia (Ausschnitt).
- 160 Malatheros/Kisamos, Kirche der Koimesis Marias: Geburt Mariens.
- 161 Drapeti/Monophatsi, Kirche des hl. Nikolaos: Szene aus der Nikolaosvita.
- 162 Hagia Triada/Rethymnon, Kirche der hl. Dreifaltigkeit: Grablegung.
- 163 Anisotaki/Selino, Kirche der Panagia: Taufe Jesu.
- 164 Meronas/Amari, Kirche der Panagia: Einzug in Jerusalem (Ausschnitt).
- Amari, Kirche der Panagia: Gebet der hl. Anna im Garten (Ausschnitt).
- Pedias/Pedias, Kirche der Zoodochos Pege: Kopf eines Heiligen.
- Kisamos/Kisamos, Kirche des hl. Stephanos: Hl. Stephanos.
- Pedias/Selino, Kirche der Panagia: Hl. Georg.
- Pedias/Selino, Kirche der Panagia: Paradiesesszene (der Gute Schächer).
- Amari/Amari, Kirche des hl. Georgios: Engel der Lithos-Szene.
- Amari/Amari, Kirche der Panagia: Szene aus dem Marienleben (Szenen durch die Priester).
- Kastri/Balsamonero/Rethymnon, Kirche des hl. Ioannes Chrysostomos: Eisodia (Detail).
- Leibada/Selino, Kirche des hl. Prokopios: Engel der Gastfreundschaft Abraham.
- Plemeniana/Selino, Kirche des hl. Georgios (1409/10): Taufe Jesu.
- Prines/Selino, Kirche des Erzengels Michael (1410): Hl. Spyridon.
- Seli/Rethymnon, Kirche des hl. Ioannes (1411): Hl. Lazaros.
- Nuplochori/Hagios Basileios, Kirche der Panagia, westl. Bauteil (1417): Weibliche Heilige.
- Kloster Prebele/Hagios Basileios, Exokklision der hl. Photine: Trageengel der Himmelfahrt.
- Tsikiana/Selino, Kirche des hl. Eutychios: Verrat des Judas (Ausschnitt).
- Erphoi/Mylopotamos, Kirche des hl. Ioannes, Narthex: Zwei Heilige.
- Kapetaniana/Monophatsi, Kirche der Panagia (1401): Erweckung des Lazarus.
- Kapetaniana/Monophatsi, Kirche der Panagia (1401): Hl. Gerasimos.
- Axos/Mylopotamos, Kirche des hl. Ioannes: Prodromos der Apsis-Deesis.
- Andromyloi/Seteia, Kirche der hll. Apostel (1415): Szene des Ungläubigen Thomas.
- Kakodiki/Selino, Kirche des hl. Isidoros (1420/1): Apsis.
- Seirikari/Kisamos, Kirche der hll. Apostel (1427): Hl. Basileios.
- Malatheros/Kisamos, Kirche des Erzengels Michael: Erzengel Michael (Ausschnitt).
- Andromyloi/Seteia, Kirche der hll. Apostel, Nebenraum: Hl. Michael.
- Kapsodasos/Sphakia, Kirche des hl. Athanasios (vor 1426): Weibliche Heilige.
- Chora Sphakion/Sphakia, Kirche Aller Heiligen: Lithos-Szene.
- Kapetaniana/Monophatsi, Kirche des Erzengels Michael: Zwei Szenen aus der Leidensgeschichte Christi.

192. Balsamonero/Kainurgio, Ehemaliges Katholikon, 3. Malschicht (143): Rettung des Petrus.
193. Malles-Hierapetra, Kirche der Panagia Mesochoritissa, Westraum (143): Hl. Anna am Brunnen.
194. Emparos/Pedias, Kirche des hl. Georgios (1436/7): Gebet am Ölberg: Erwählung.
195. Abdiu/Pedias, Kirche des hl. Konstantinos (1445): Himmelfahrt (Ausschnitt).
196. Blachiana/Malebizi, Kirche des Erzengels Michael (1447): Engel in der Abgeschiedenheit.
197. Palaia Rumata-Babuledon/Kisamos, Kirche des Heilands (1461): Petrus und Zacharias.
198. Ano Philoria/Selino, Kirche der hll. Väter (1462): Hl. Maimas.
199. Zymbragu/Kisamos, Kirche des Euangelismos: Verkündigung.
200. Sklaberochori/Pedias, Kirche der Eisodia: Einzug in Jerusalem (Ausschnitt).
201. Sklaberochori/Pedias, Kirche der Eisodia: Szene aus der Georgslegende (Ausschnitt).
202. Bukolies-Biraktariana/Kisamos, Kirche des hl. Athanasios, 2. Malschicht: Hollenstrafen.
203. Prinos/Mylopotamos, Kirche der Zoodochos Pege: Wandheiliger.
204. Monasteraki/Amari, Kirche des Erzengels Michael: Tod Mariens.
205. Mesa Lakonia/Merabello, Kirche des Erzengels Michael (1431/2): Hl. Konstantinos.
206. Kameliana/Kisamos, Kirche des Erzengels Michael (1440): Hl. Prokopios.
207. Kustogerako/Selino, Kirche des hl. Georgios (1488): Kreuzigung.
208. Kadros/Selino, Kirche des hl. Ioannes Chrysostomos: Erweckung des Lazars (Ausschnitt).
209. Kamparos/Selino, Kirche des hl. Onuphrios: Kopf des hl. Georg.
210. Hagioi Theodoroi/Selino, Kirche des Erzengels Michael: Taufe Christi.
211. Koxare-Nturuntu/Hagios Basileios, Kirche des hl. Georgios: Hl. Georg.



Karte 1: Politische Gliederung Kretas

Nomós Chania:

Ap	Apokoronas
Ki	Kisamos
Ky	Kydonia
Se	Selino
Sp	Sphakia

Nomós Rethymnon:

Am	Amari
HB	Hagios Basileios
My	Mylopotamos
Re	Rethymnon

Nomós Irakleioi:

Bi	Biannos
Ka	Kainurgio
Ma	Malebizi
Mo	Monophatsi
Pe	Pedias
Py	Pyrgiotissa
Te	Temenos

Nomós Lassithi:

Hi	Hierapetra
La	Lassithi
Me	Merabello
Si	Seteia



Karte 2: Malereien der makedonischen und kometenischen Epoche

Malereien der makedonischen Epoche:

- 1 Myrtokephala, Panagjakirche, 1. Schicht
- 2 Hag Nikolaos, Nikolauskirche, 1. Schicht
- 3 Chroumousteri, Furechoukische
- 4 Chroumousteri, Panagjakirche, 1. Schicht
- 5 Episkope, Panagjakirche, 1. Schicht
- 6 Galypha, Parakeukische

Malereien der kometenischen Epoche:

- 7 Phodele, Panagjakirche, 1. Schicht
- 8 Kalamas, Georgiskirche
- 9 Myrtokephala, Panagjakirche, 2. Schicht
- 10 Kurias, Georgiskirche
- 11 Myrtokephala, Panagjakirche, 1. Schicht



Karte 3: Malereien des 13. Jahrhunderts:

Malereien aus der ersten Jahrhunderthälfte:

- 12 Neus Amari, Amarike
- 13 Mparanano, Pantodemoniskirche, 1. Schicht
- 14 Neus Amari
- 15 Bysakovella, Nikolauskirche
- 16 Lampene, Georgiskirche

Malereien aus der zweiten Jahrhunderthälfte:

- 17 Balte, Georgiskirche
- 18 Sklabopula, Georgiskirche
- 19 Hag Basilios, Johanneskirche
- 20 Mparanano, Pantodemoniskirche, 2. Schicht
- 21 Temena, Hellandkirche
- 22 Kephali, Hellandkirche, 1. Schicht
- 23 Gerakari, Iannis Photos
- 24 Meronas, Nikolauskirche
- 25 Kardaki, Michaelskirche
- 26 Kritos, Georgiskirche
- 27 Phodele, Panagjakirche, 2. Schicht
- 28 Krissa, Panagjakirche, Mittel
- 29 Kallene, Photenskiche
- 30 Rodohani, Panagjakirche, 1. Schicht
- 31 Ntrophori, Panagjakirche, Ostteil



Karte 6: Malereien des 2. Drittels des 14. Jahrhunderts

Malereien des formativen

Abchnitts der Sulphurphase

- 106 Sankta, Johanneskirche
- 107 Nidas, Nikolauskirche
- 108 Doraki, Panagiotiskirche
- 109 Kera, Katholikon, Alarraum
- 110 Potamies, Panagiotiskirche
- 111 Margarites, Georgiskirche
- 112 Pyrgos, Konstantinuskirche, Westpach
- 113 Platania, Georgiskirche
- 114 Petromia, Georgiskirche

Malereien des reif ausgeprägten

Abchnitts der Sulphurphase

- 115 Krusai, Johanneskirche
- 116 Prebeliana, Georgiskirche, 2. Schicht
- 117 Bathyaki, Georgiskirche, Westpach
- 118 Malles, Panagiotiskirche, 1. Schicht
- 119 Lammes, Johanneskirche, Meister 1
- 120 Lammes, Johanneskirche, Meister 2
- 121 Anichinos, Paraskeuskirche, 1. Schicht
- 122 Epilo, Katholikon, Nordwestpach
- 123 Pithoragos, Panagiotiskirche, 2. Schicht
- 124 Mop, Nikolauskirche, Westpach

125 Lanthos, Panagiotiskirche

- 126 Anzeta, Johanneskirche
- 127 Ploudele, Johanneskirche
- 128 Topolia, Paraskeuskirche
- 129 Gerakati, Georgiskirche
- 130 Paga, Nikolauskirche

- 133 Papagiamandou, Panagiotiskirche
- 138 Nidion, Panagiotiskirche
- 140 Apistolia, Georgiskirche
- 142 Nidion, Kloster, Johanneskirche, Meister 1
- 142 Daskuni, Kloster, Johanneskirche, Meister 2
- 143 Aghidakari, Zosimaskirche, Meister 2
- 144 Butas, Hadendiskirche

Malereien aus der Zeit der

Differenzierung der Sulphurphase

- 141 Krusai, Konstantinuskirche
- 142 Hag. Triumf, Hadendiskirche
- 143 Bathyaki, Hadendiskirche
- 144 Kallikratis, Hadendiskirche, Panagiotiskirche
- 145 Anzeta, Hadendiskirche, Georgiskirche
- 146 Prebeliana, Krusai, Johanneskirche



Karte 7: Malereien des 3. Drittels des 14. Jahrhunderts und ihre Nachfolger im frühen 15. Jahrhundert

Malereien aus dem ersten Abschnitt der Sulphurphase

- 145 Krusai, Johanneskirche
- 146 Krusai, Johanneskirche
- 147 Samara, Kirche der Hl. Maria
- 148 Kera, Katholikon, Westpach
- 149 Potamies, Hadendiskirche
- 150 Potamies, 1. Ikon, Katholikon, Ostpach
- 151 Agnolia, Paraskeuskirche
- 152 Spindelpach, Nikolauskirche
- 153 Apistolia, Georgiskirche
- 154 Mias, Krusai, Johanneskirche
- 155 Kalypso, Panagiotiskirche
- 156 Kallikratis, Paraskeuskirche

Malereien aus dem zweiten Abschnitt der Sulphurphase

- 157 Krusai, Panagiotiskirche
- 158 Sagra, Antonioskirche
- 159 Margarites, Johanneskirche
- 160 Dora, Apostelkirche
- 161 Akumia, Hadendiskirche
- 162 Krusai, Panagiotiskirche
- 163 Krusai, Antonioskirche
- 164 Krusai, Georgiskirche
- 165 Anzeta, Hadendiskirche
- 166 Spindelpach, Panagiotiskirche
- 167 Spindelpach, Panagiotiskirche
- 168 Krusai, Antonioskirche
- 169 Margarites, Konstantinuskirche
- 170 Krusai, Nikolauskirche
- 171 Hag. Triumf, Georgiskirche

172 Anzeta, Panagiotiskirche

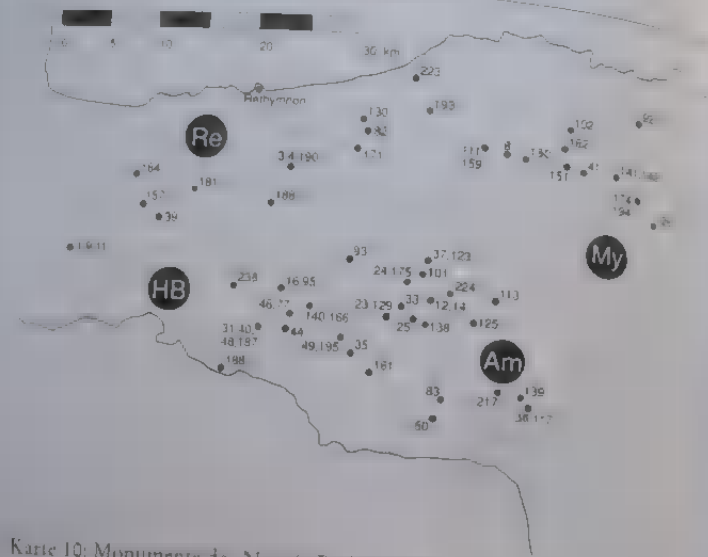
- 173 Kallikratis, Hadendiskirche
- 174 Anzeta, Georgiskirche
- 175 Margarites, Panagiotiskirche
- 176 Sagra, Krusai, Antonioskirche
- 177 Dora, Panagiotiskirche
- 178 Krusai, Panagiotiskirche
- 179 Krusai, Panagiotiskirche
- 180 Krusai, Panagiotiskirche
- 181 Krusai, Panagiotiskirche
- 182 Krusai, Panagiotiskirche
- 183 Krusai, Panagiotiskirche

- 185 Silla, Johanneskirche
- 186 Krusai, Panagiotiskirche
- 187 Krusai, Panagiotiskirche
- 188 Krusai, Panagiotiskirche
- 189 Krusai, Panagiotiskirche
- 190 Krusai, Panagiotiskirche
- 191 Krusai, Panagiotiskirche
- 192 Krusai, Panagiotiskirche
- 193 Krusai, Panagiotiskirche
- 194 Krusai, Panagiotiskirche
- 195 Krusai, Panagiotiskirche
- 196 Krusai, Panagiotiskirche
- 197 Krusai, Panagiotiskirche
- 198 Krusai, Panagiotiskirche
- 199 Krusai, Panagiotiskirche
- 200 Krusai, Panagiotiskirche

„Nachfolger“ der Sulphurphase, frühes 15.

Jahrhundert

- 184 Krusai, Panagiotiskirche
- 185 Krusai, Panagiotiskirche



Karte 10: Monumente des Nomós Rethymnon

Am (Amari):

- 139 Apodula
- 96 Bithyako, Georg.
- 117 Bithyako, Georg.
- 13 Fieyes
- 121 Genna
- 23 Gerakari, Erimis Phoria
- 129 Gerakari, Georg.
- 21 Hag. Paraskeue
- 20 Kandaki
- 125 Landimirev
- 24 Meronas, Nikolaos
- 175 Metonas, Panagia
- 224 Monastiraki
- 12 Nemo Amari, Anna
- 14 Nemo Amari
- 99 Patas
- 113 Platana
- 138 Smiden
- 37 Thronos, Panagia
- Alaenatum
- 123 Thronos, Panagia 2

HB (Hag. Basileios):

- 161 Akumia
- 44 Divomirka
- 65 Kallimachori
- 45 Kostas, Panagia
- 199 Kostas, Johannes

HB (Fortsetzung):

- 238 Koxari, Nistrustu
- 16 Lampene, Georg.
- 95 Lampene, Panagia
- 52 Melampes
- 46 Murie, Georg.
- 77 Murie, Marina
- 31 Niplochori, Panagia
- 40 Niplochori, Panagia
- 48 Niplochori, Panagia 2
- 187 Niplochori, Panagia
- 93 Oline
- 188 Itrabele
- 145 Speli, Georg.
- 166 Speli, Soter

My (Myloptamos):

- 126 Anagora
- 151 Argulio
- 174 Axos, Georg.
- 184 Axos, Johannes
- 92 Cheliana
- 141 Diskara 1
- 142 Diskara 2
- 162 Episkope
- 193 Erplon
- 41 Hag. Ioannes
- 8 Kalamas

My (Fortsetzung):

- 162 Kasta
- 111 Margarites, Georg.
- 159 Margarites, Johannes
- 180 Melissourga
- 223 Pano

Re (Rethymnon):

- 164 Arlos
- 3 Chamonasteri
- Eutychios
- 4 Chomonasteri
- Panaga 1
- 190 Chomonasteri
- Panaga 2
- 82 Hag. Demetrios
- 171 Hag. Thada
- 181 Kato Balsamonero
- 1 Myriokephala 1
- 9 Myriokephala 2
- 11 Myriokephala 3
- 130 Pege
- 157 Runka
- 39 Satures
- 186 Selli



Karte 11: Monumente des Nomós Herakleion

Bi (Biannos):

- 135 Ano Biannos, Pelagia
- 165 Ano Biannos, Georg.
- 211 Ano Syme, Georg.
- Narthex
- 218 Ano Syme, Georg.

Ka (Kainurgio):

- Balsamonero 1
- 150 Balsamonero 2
- 237 Balsamonero 3
- 94 Brontis
- 212 Gegeri
- Hodegetria, Andreas
- 37 Hodegetria, Katholikon
- 76 Kalybiane
- 26 Krotas

Ma (Malebizi):

- 214 Blachiana
- 7 Phodele, Panagia 1
- 27 Phodele, Panagia 2
- 70 Phodele, Panagia 3
- 127 Phodele, Panagia 4
- 39 Siba

Mo (Monophatsi):

- 74 Arkalochori
- 105 Dorako

Mo (Fortsetzung):

- 100 Drapeti, Anna
- 170 Drapeti, Nikolaos
- 198 Kapetaniana, Panagia
- 206 Kapetaniana, Michael
- 136 Kudumas
- 213 Mikre Episkope
- 116 Prebeliana
- 67 Pyrgos, Konstantin
- Ostjoch
- 84 Pyrgos, Georg.
- 112 Pyrgos, Konstantin
- Westjoch

Pe (Pedias):

- 98 Abdu, Antonios
- 210 Abdu, Konstantin
- 85 Apostoloi, Johannes
- 153 Apostoloi, Georg.
- 209 Emparos
- 5 Episkope 1
- 189 Episkope 2
- 156 Euangelismos
- 6 Galypha, Paraskeue
- 155 Galypha, Panteleimon
- 19 Hag. Basileios
- 29 Kallane
- 99 Karduliano
- 129 Kera, Altarraum

Pe (Fortsetzung):

- 148 Kera, Westteil
- 154 Mesa Karteros
- 13 Mpyzariano 1
- 23 Mpyzariano 2
- 115 Potamios, Panagia
- 149 Potamios, Soter
- 176 Sampsas
- 152 Neutrocephali
- 222 Schilderchori
- 96 Xydas, Georg.
- 127 Xydas, Nikolaos

Py (Pyrgiotissa):

- 81 Boroi
- 66 Hag. Ioannes
- 80 Hag. Thada

Te (Temenos):

- 68 Archanes, Michael
- 121 Archanes, Panagiotis 1
- 178 Archanes, Paraskeue 2



Karte 12: Monumente des Nomos Lassithi

Hi (Hierapetra):

- 118 Malles, Panagia 1
- 208 Malles, Panagia 2

Me (Merabello):

- 2 Hag. Nikolaos, Nikolaos 1
- 124 Hag. Nikolaos, Nikolaos 2
- 28 Kriosa, Panagia, Mittel „schiff“ 1
- 73 Kriosa, Panagia, Mittel „schiff“ 2
- 74 Kriosa, Georg, Ostschiff
- 91 Kriosa, Georg, Westschiff
- 98 Kriosa, Panagia, Süd „schiff“
- 125 Kriosa, Panagia, Nord „schiff“
- 131 Kriosa, Konstantin
- 145 Kriosa, Johannes
- 197 Kriosa, Hl. Geist
- 75 Kriosa, Georg
- 115 Kriosa, Johannes
- 164 Latsida, Paraskeve
- 227 Latsida, Panagia
- 119 Linnex 1
- 125 Linnex 2
- 225 Mesa Lakonia

Si (Seteia):

- 199 Andromylos 1
- 203 Andromylos 2
- 137 Papagiannaden
- 122 Toplu

ABBILDUNGEN



Abb. 1: Asomatos



Abb. 2: Potamies



Abb. 3: Balsamonero



Abb. 4: Phodele



Abb. 5: Phres-Kuku



Abb. 6: Hag. Triada/Pyrgiotissa



Abb. 7: Myriokephala

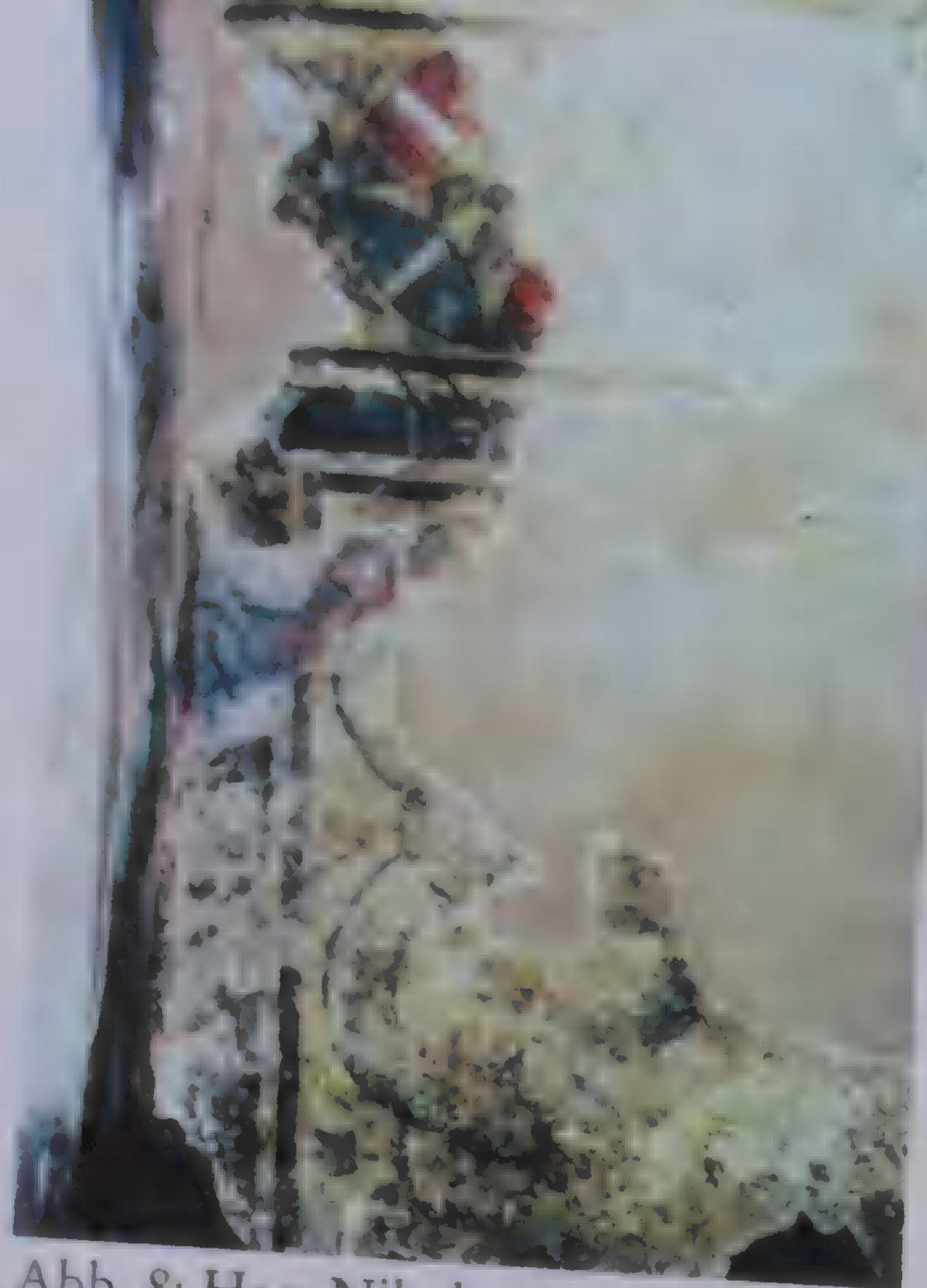


Abb. 8: Hag. Nikolaos



Abb. 9: Chromonasteri, Eutychios



Abb. 12: Galypha, Paraskeue



Abb. 13: Phodele



Abb. 10: Chromonasteri, Panagia



Abb. 11: Galypha, Paraskeue



Abb. 14: Phodele



Abb. 15: Kalamas



Abb. 16: Kalamas



Abb. 17: Myriokephala



Abb. 18: Kurnas



Abb. 19: Kurnas

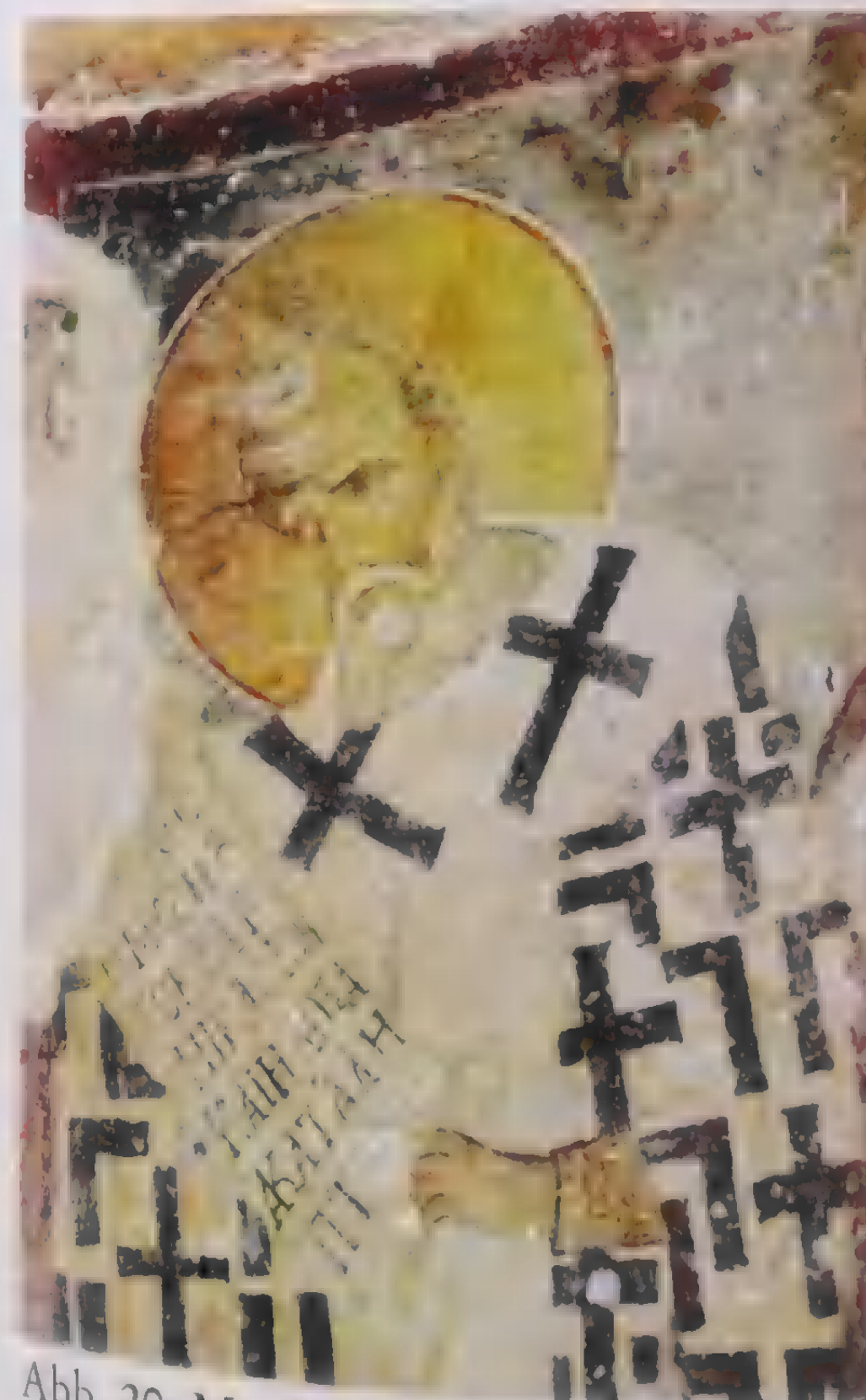


Abb. 20: Myriokephala



Abb. 21: Neus Amari, Anna



Abb. 22: Mpizariano



Abb. 23: Neus Amari



Abb. 24: Kyriakosellia



Abb. 25: Kyriakosellia

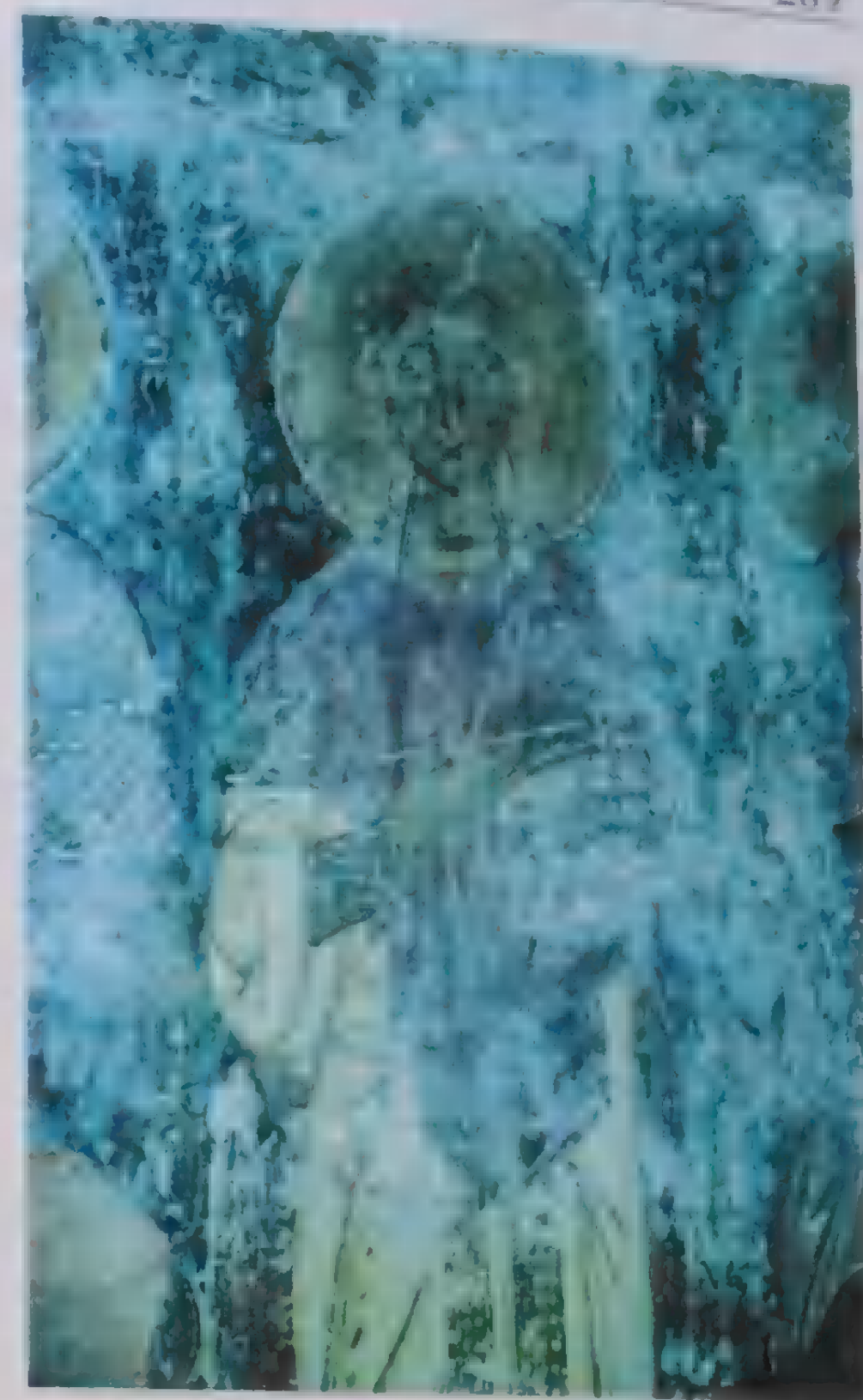


Abb. 26: Lampene, Georgios

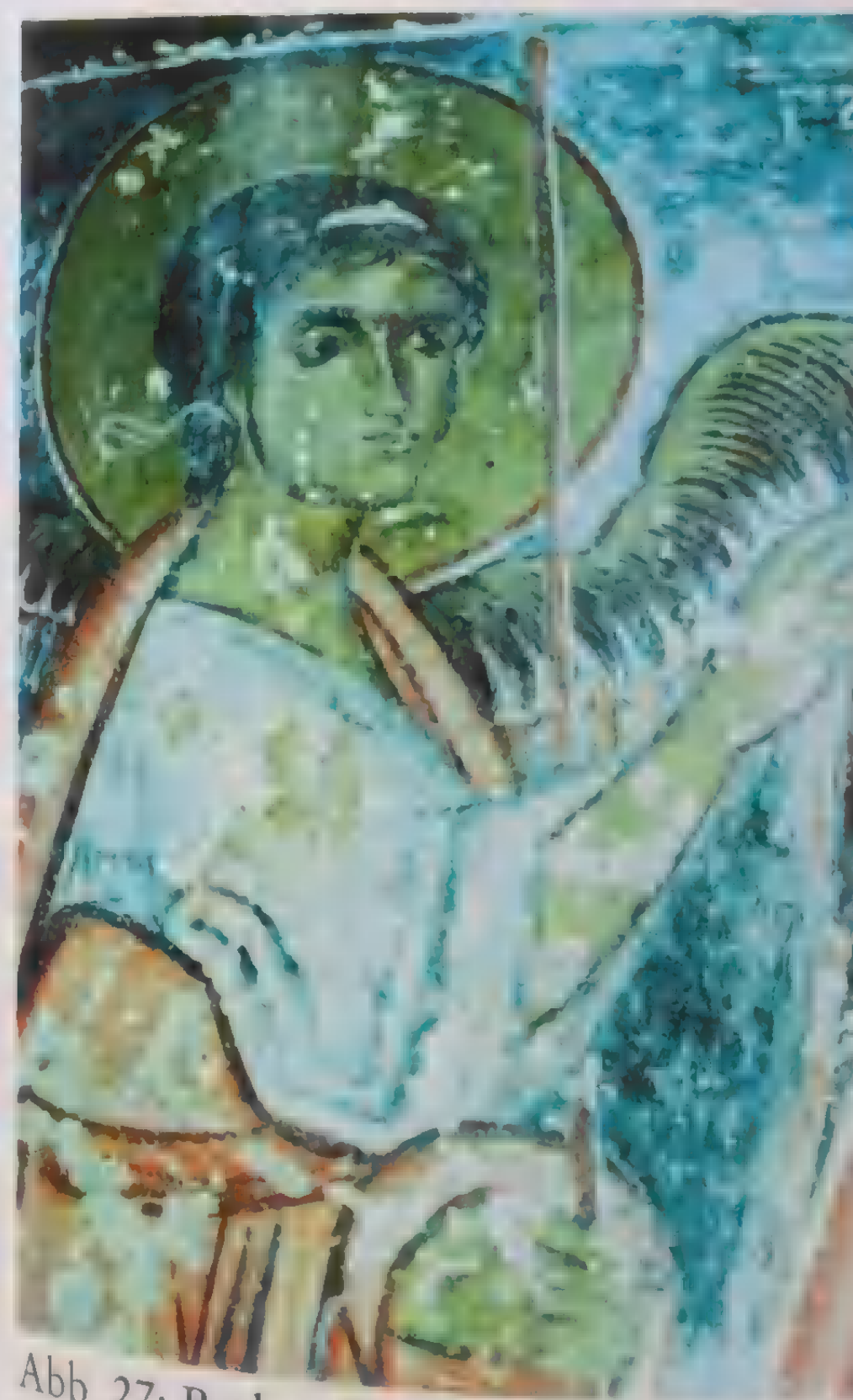


Abb. 27: Bathe, Georgios

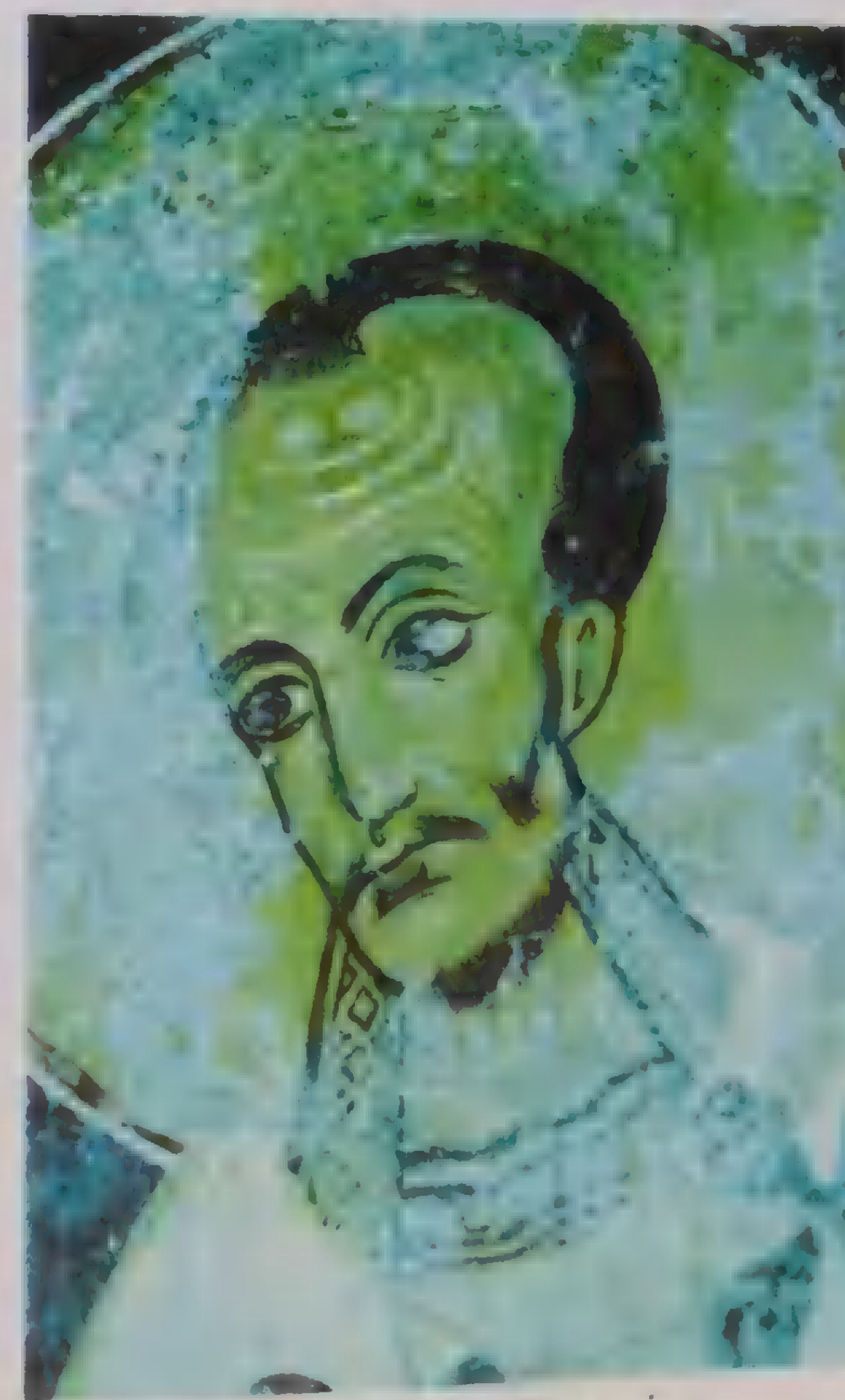


Abb. 28: Sklabopula, Georgios



Abb. 29: Hag. Basileios

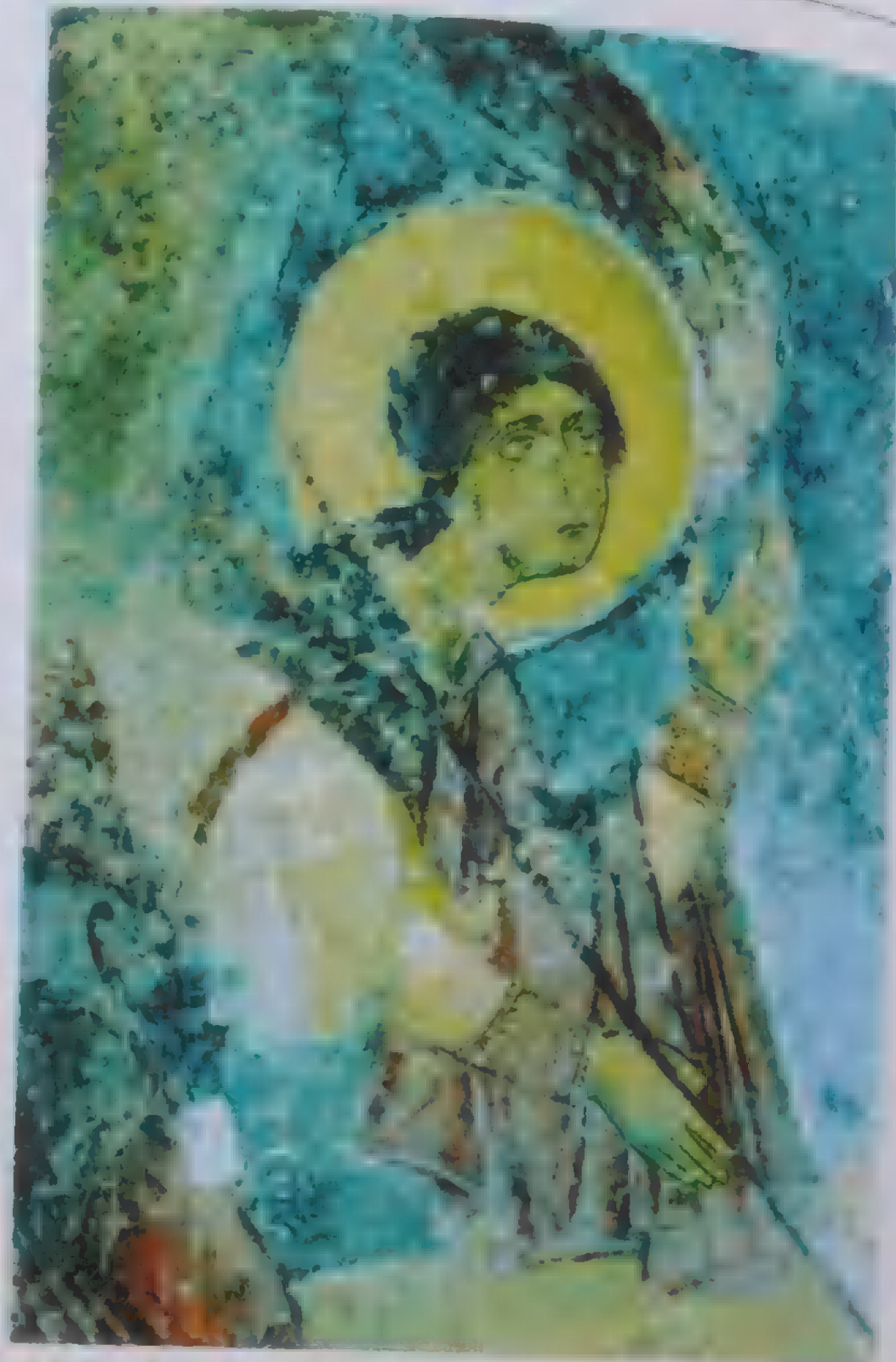


Abb. 30: Mpizariano



Abb. 32: Temenia



Abb. 31: Mpizariano



Abb. 33: Temenia

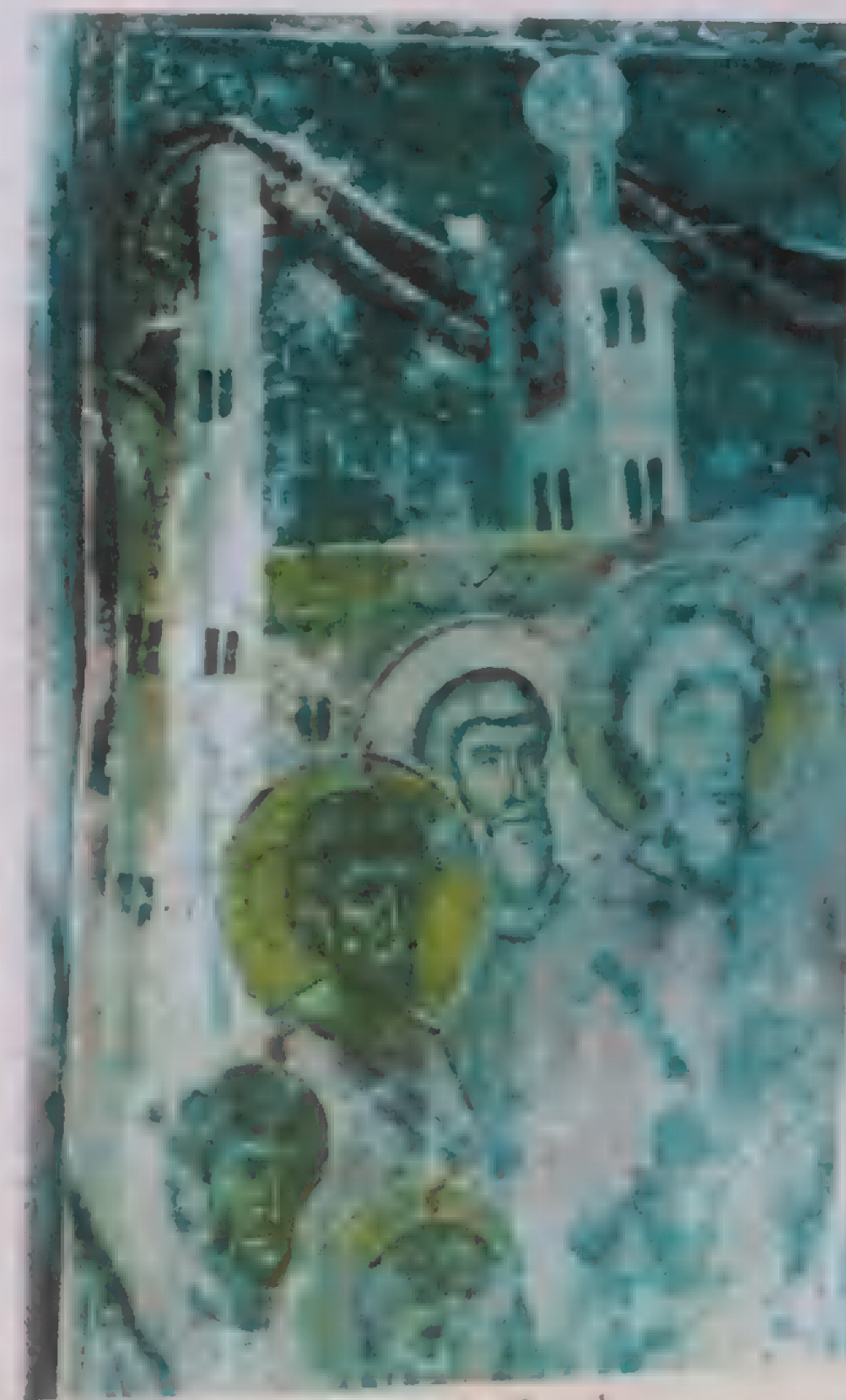


Abb. 34: Kephali, Heiland



Abb. 35: Gerakari, „Jannis Photis“



Abb. 36: Meronas, Nikolaos

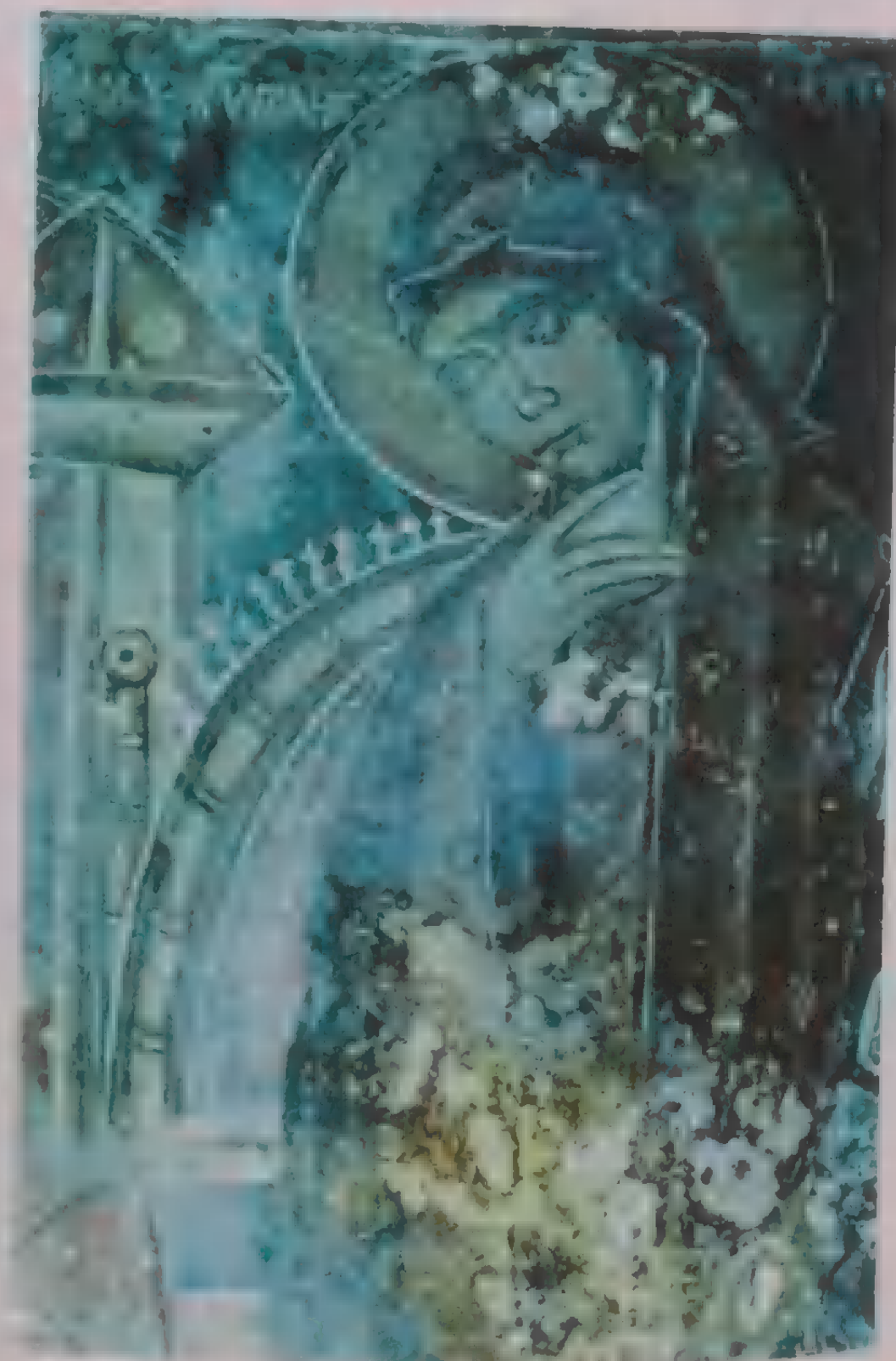


Abb. 37: Kardaki

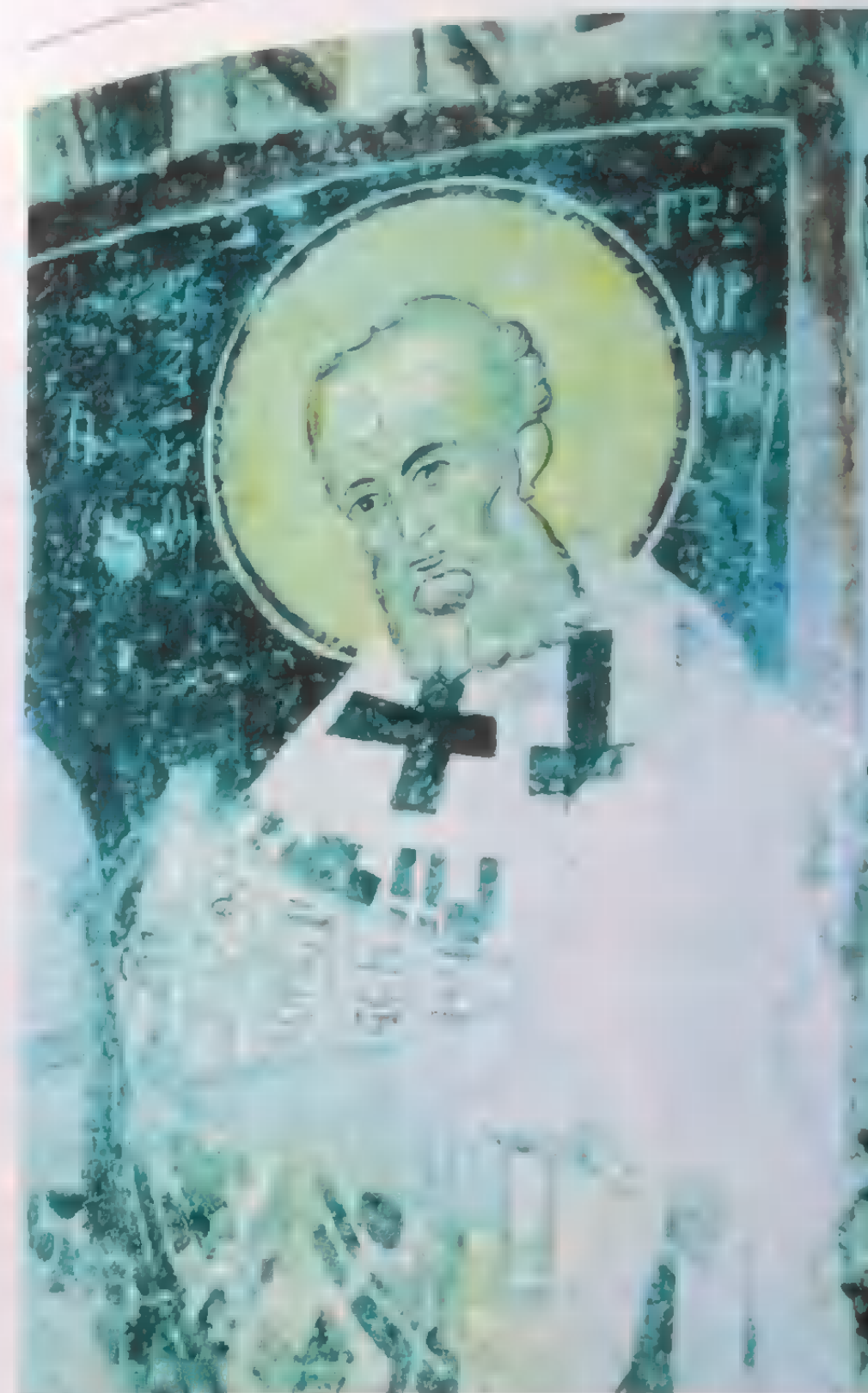


Abb. 38: Phodele



Abb. 40: Rodobani



Abb. 39: Rodobani



Abb. 41: Elenes



Abb. 42: Thronos



Abb. 43: Bathyako



Abb. 44: Phres-Kuku



Abb. 45: Saitures



Abb. 46: Hag. Ioannes/Mylopotamos



Abb. 48: Meskla



Abb. 49: Drymiskos



Abb. 47: Meskla

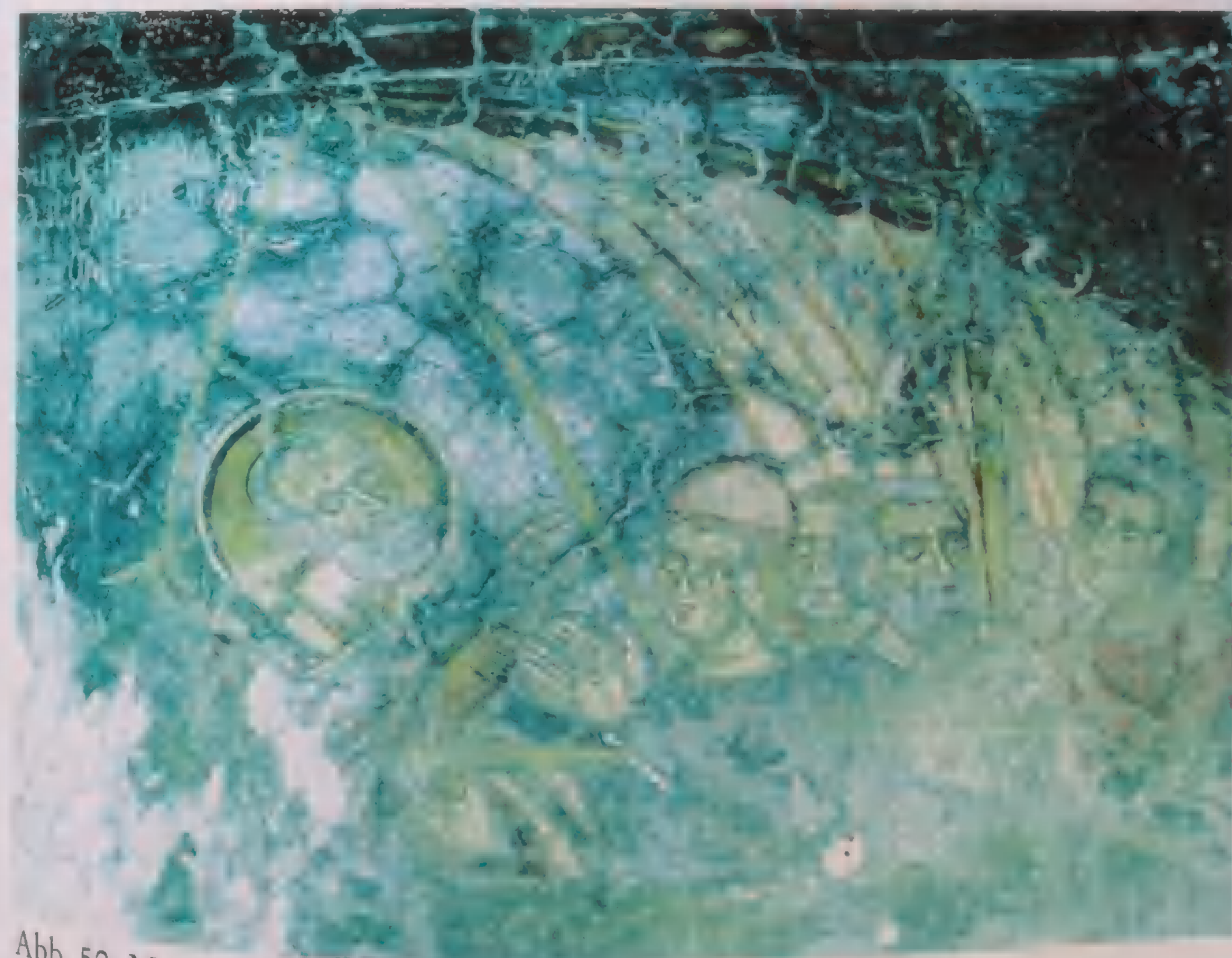


Abb. 50: Mone



Abb. 51: Murne, Georgios

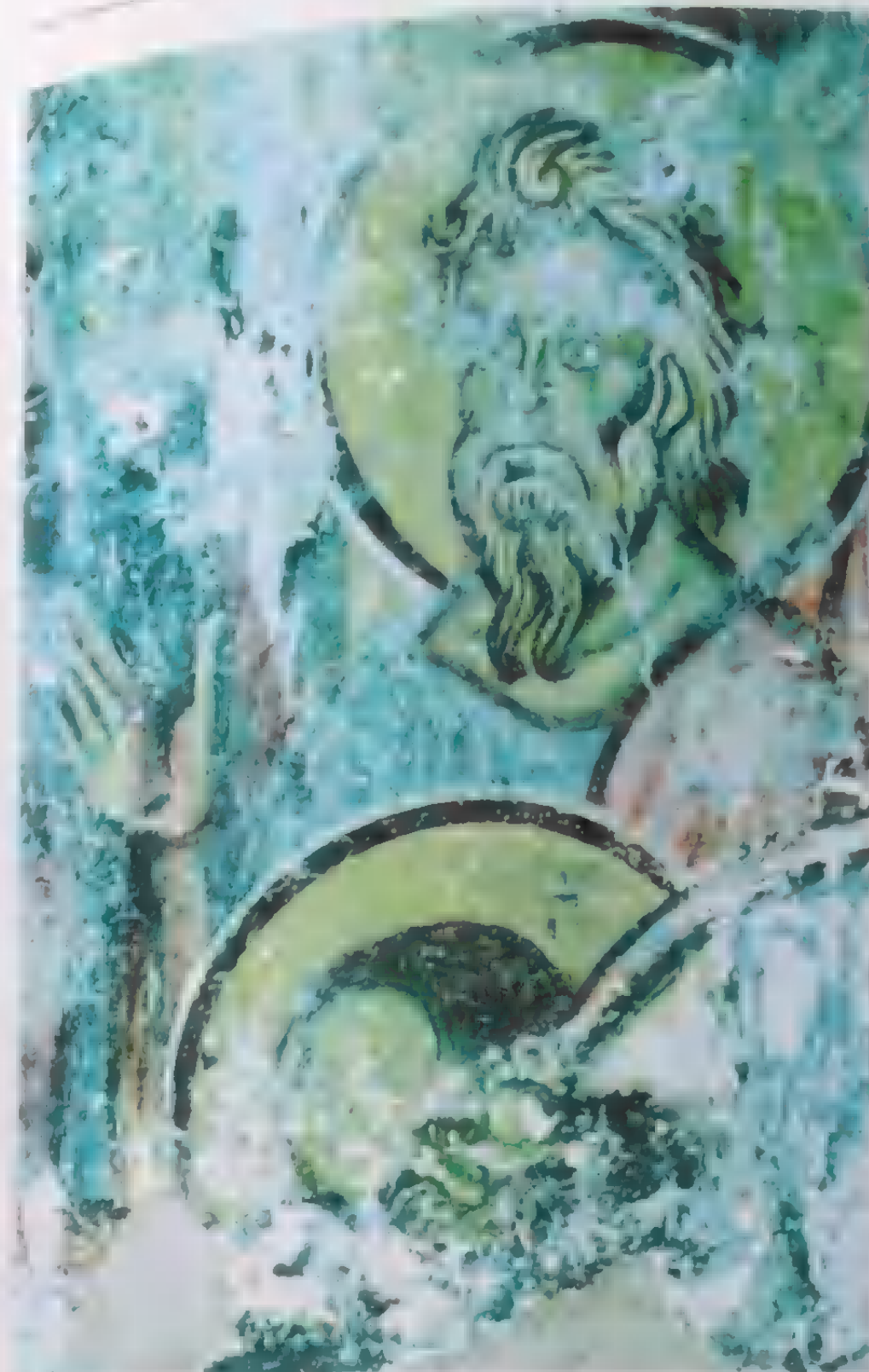


Abb. 53: Ntiplochori

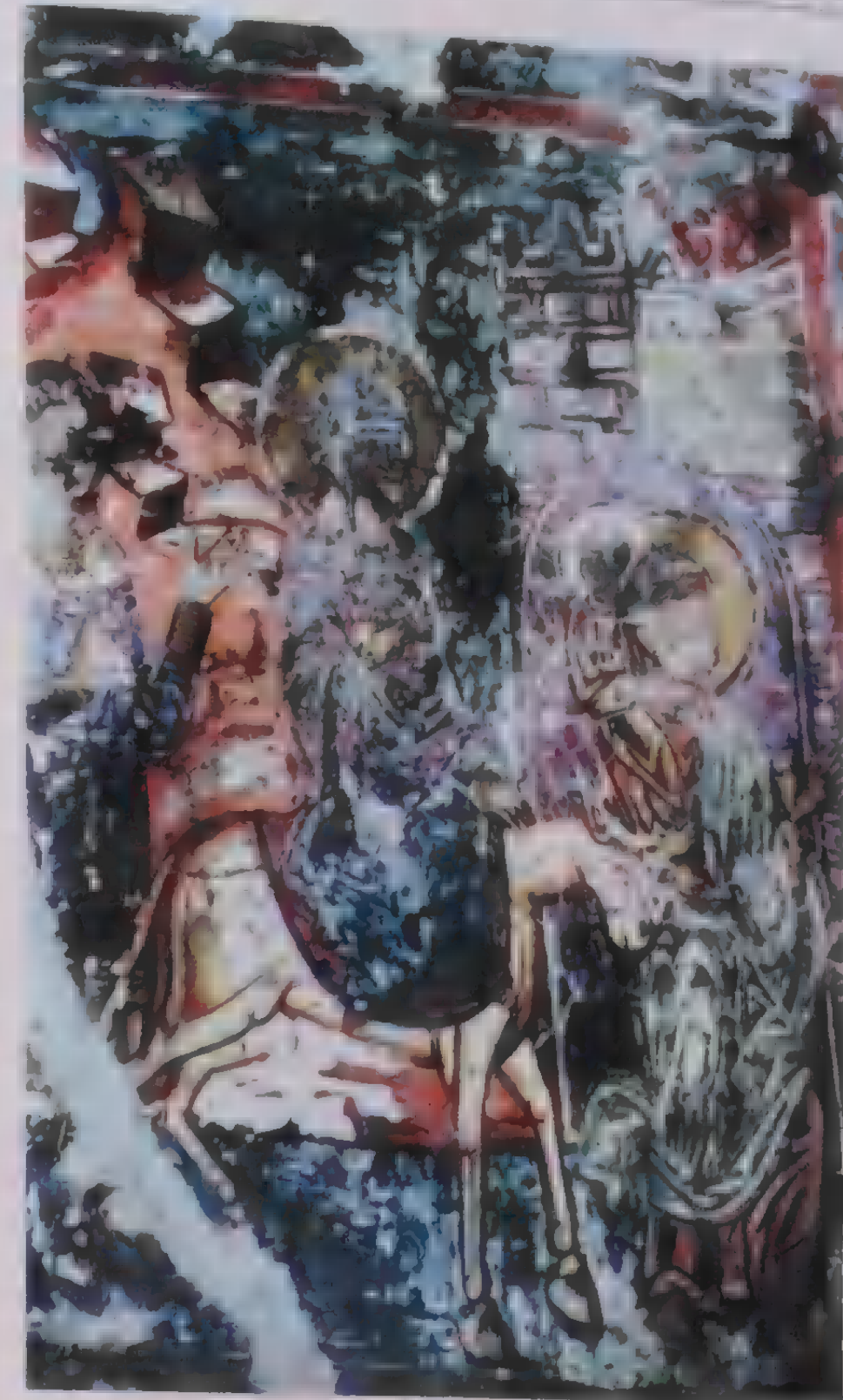


Abb. 54: Kissos, Panagia



Abb. 52: Aradaina

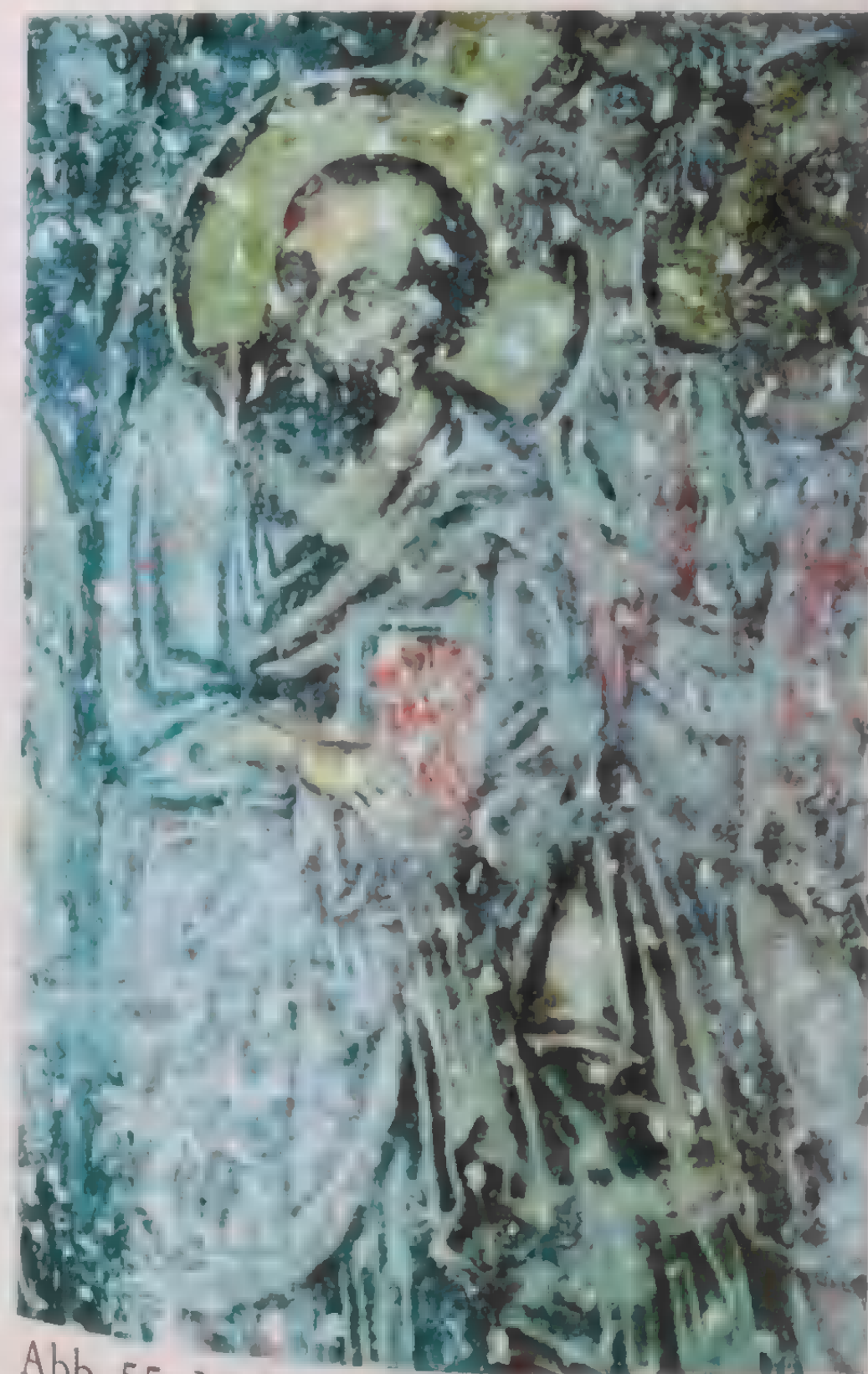


Abb. 55: Melampes



Abb. 56: Kometades



Abb. 57: Alikampos



Abb. 58: Anydroi



Abb. 59: Kabalariana



Abb. 60: Trachiniakos, Ioannes



Abb. 61: Trachiniakos, Ioannes



Abb. 63: Sarakena, Michael

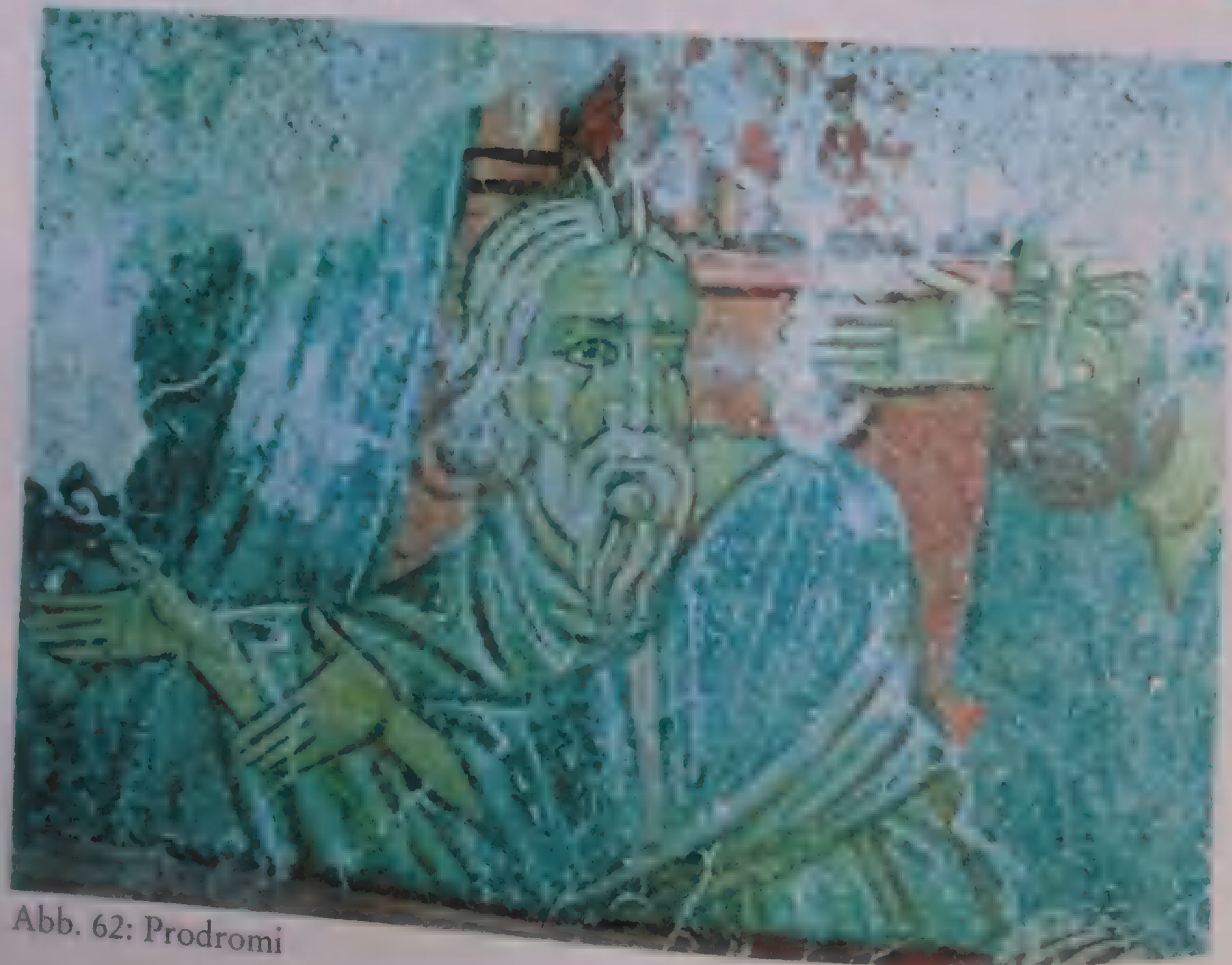


Abb. 62: Prodromi



Abb. 64: Asphendiles



Abb. 65: Trachiniakos, Elias



Abb. 66: Bathe, Michael



Abb. 67: Pyrgos, Konstantinos



Abb. 68: Asomatos



Abb. 69: Asomatos



Abb. 70: Kephali, Heiland



Abb. 71: Phodele



Abb. 72: Kritsa, Georgios



Abb. 73: Kritsa, Panagia



Abb. 75: Murne, Marina



Abb. 76: Hag. Triada/Pyrgiotissa



Abb. 74: Krustas, Georgios



Abb. 77: Kadros, Panagia



Abb. 78: Boroi



Abb. 79: Boroi



Abb. 80: Hag. Demetrios



Abb. 81: Orne



Abb. 82: Orne



Abb. 83: Hodegetria, Andreas

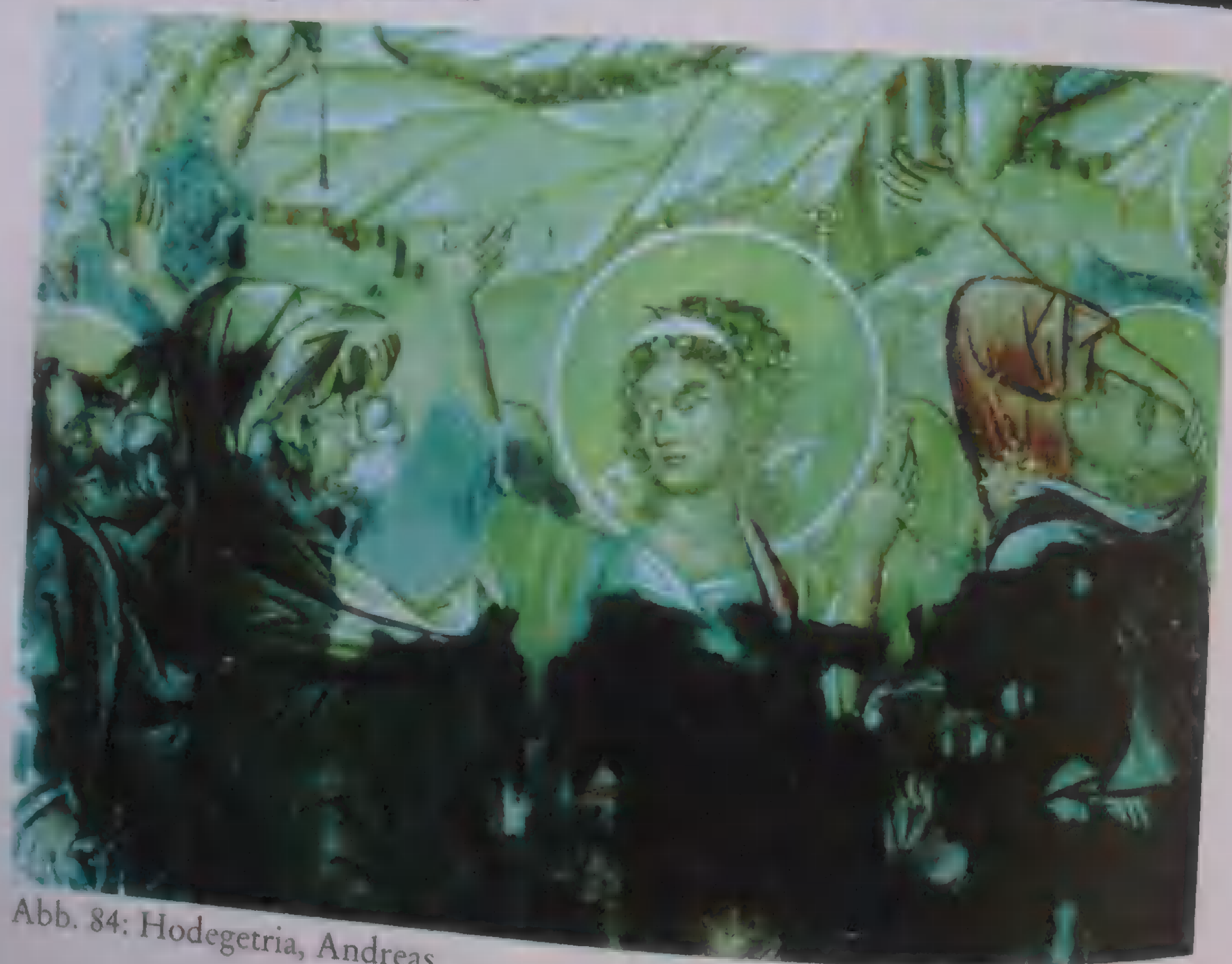


Abb. 84: Hodegetria, Andreas



Abb. 85: Abdu, Antonios



Abb. 86: Hodegetria, Katholikon



Abb. 87: Siba



Abb. 88: Balsamonero



Abb. 89: Balsamonero



Abb. 90: Kritsa, Georgios



Abb. 91: Brontisi



Abb. 92: Brontisi



Abb. 95: Kritsa, Panagia



Abb. 93: Lampene, Panagia



Abb. 94: Xydas, Georgios



Abb. 96: Kritsa, Panagia



Abb. 97: Phres-Tsiskos

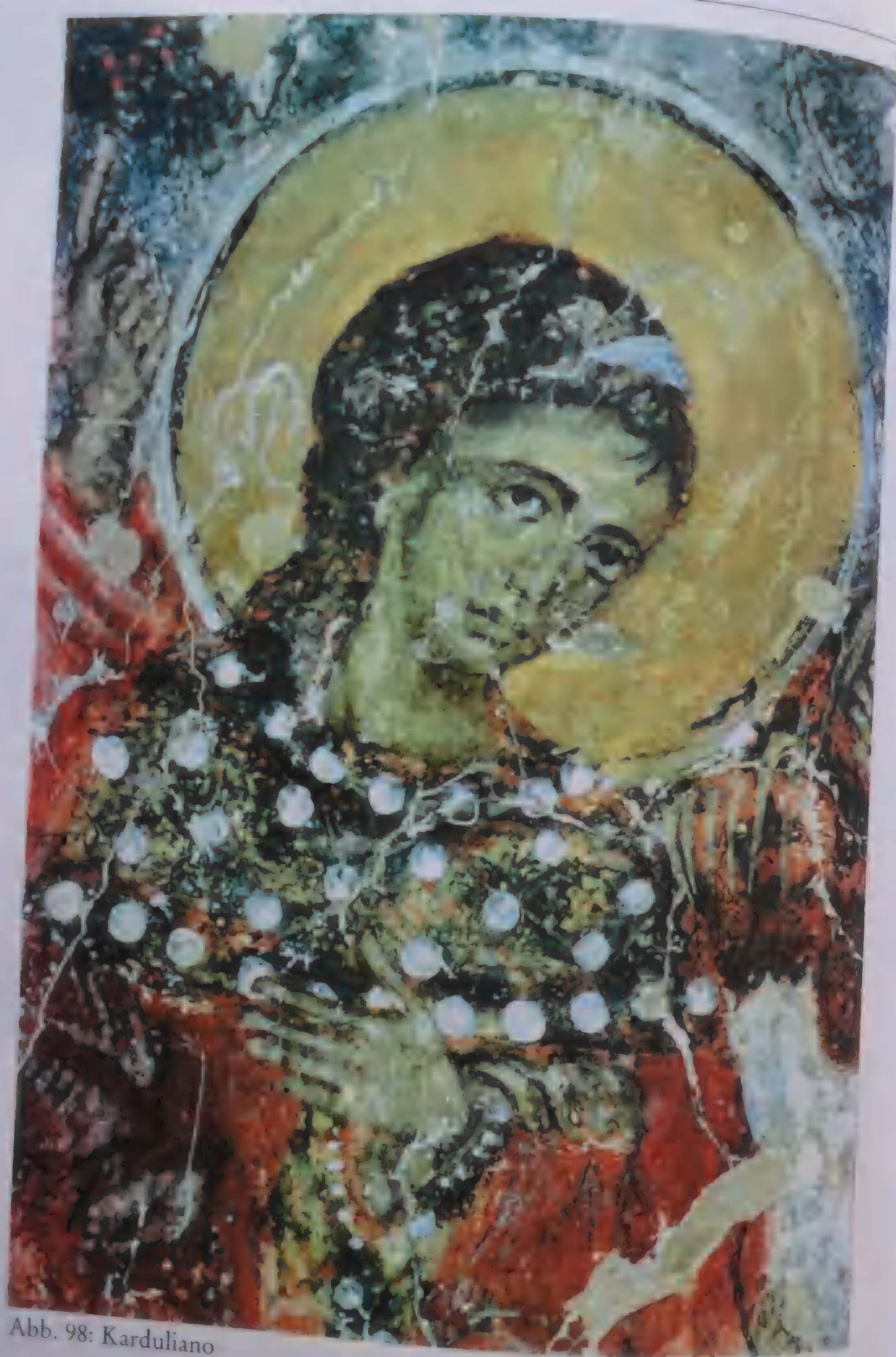


Abb. 98: Karduliano



Abb. 99: Genna



Abb. 100: Genna



Abb. 101: Episkope/Mylopotamos



Abb. 102: Kuphos-Alikianu

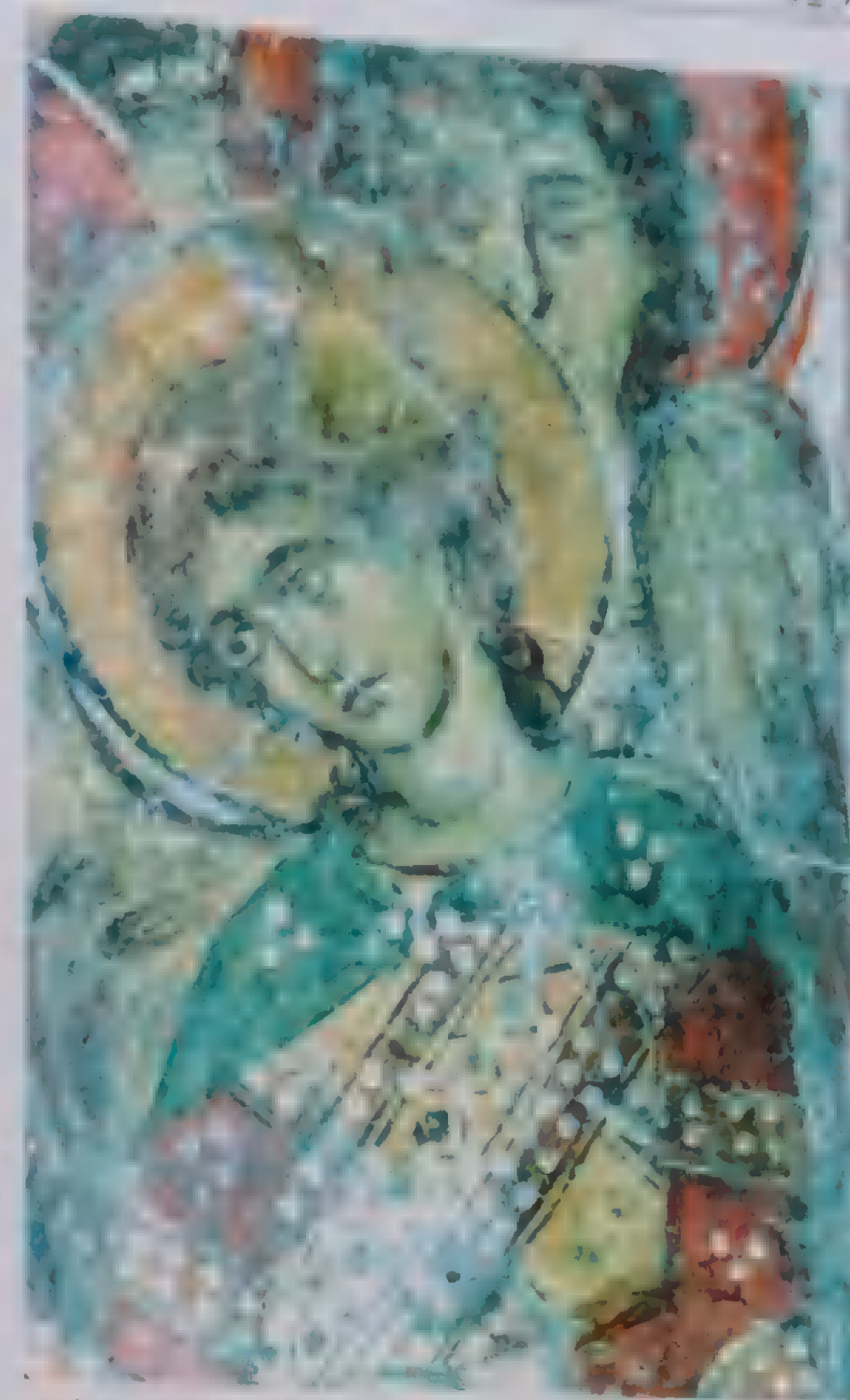


Abb. 103: Kritsa, Panagia



Abb. 104: Kritsa, Panagia

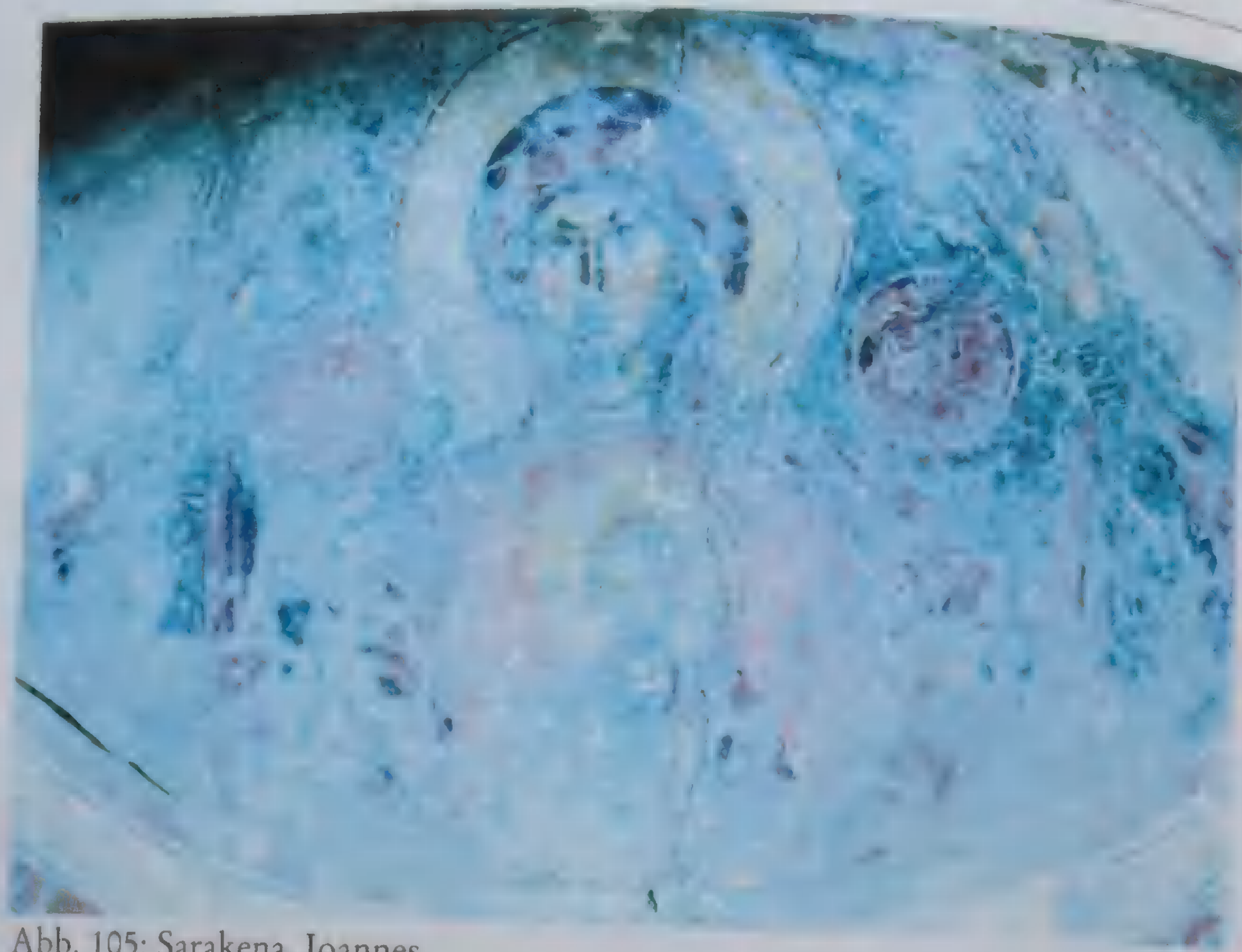


Abb. 105: Sarakena, Ioannes



Abb. 106: Xydas, Nikolaos



Abb. 107: Doraki



Abb. 108: Kera



Abb. 109: Kera

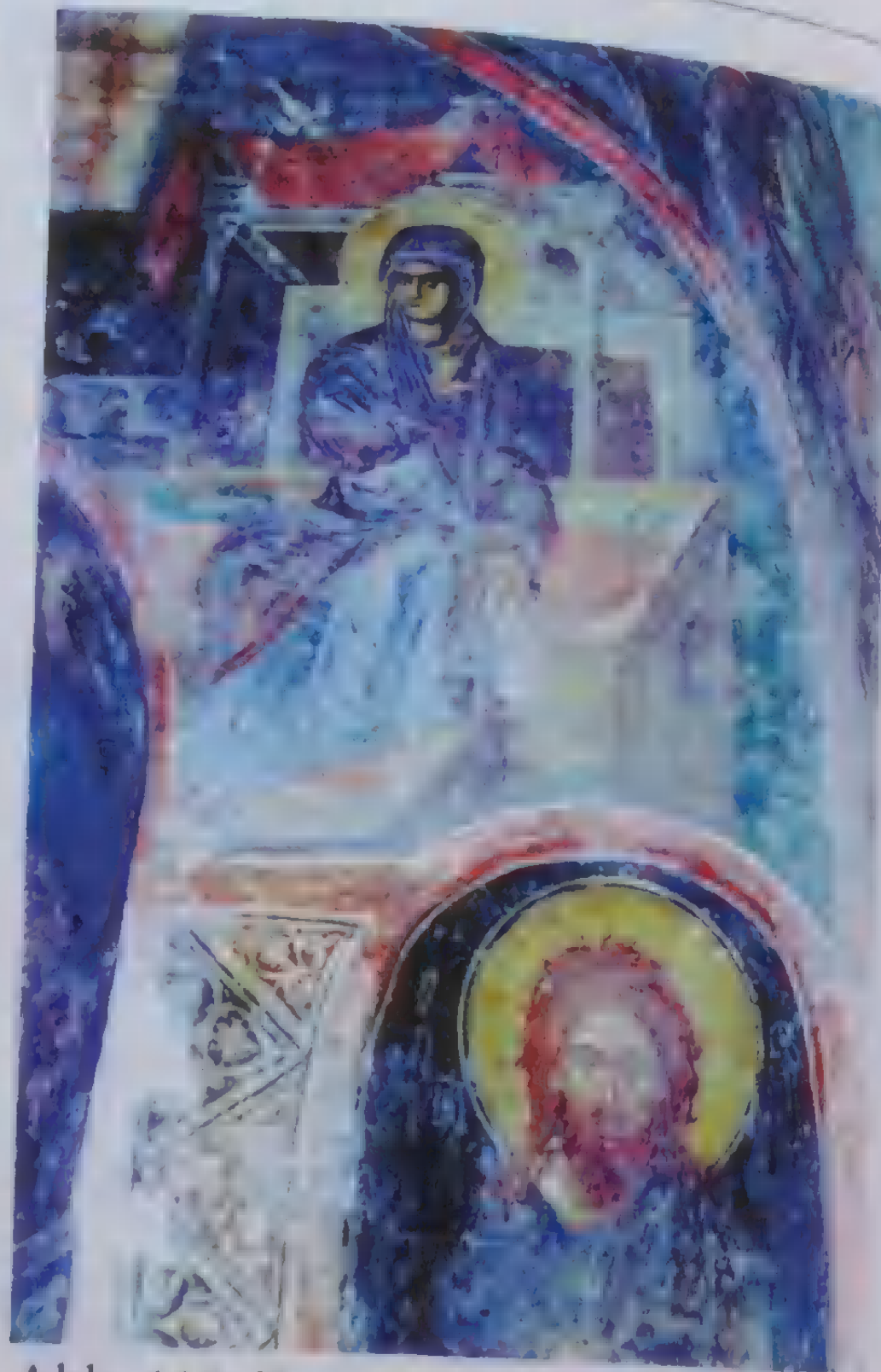


Abb. 110: Kera



Abb. 111: Potamies, Panagia

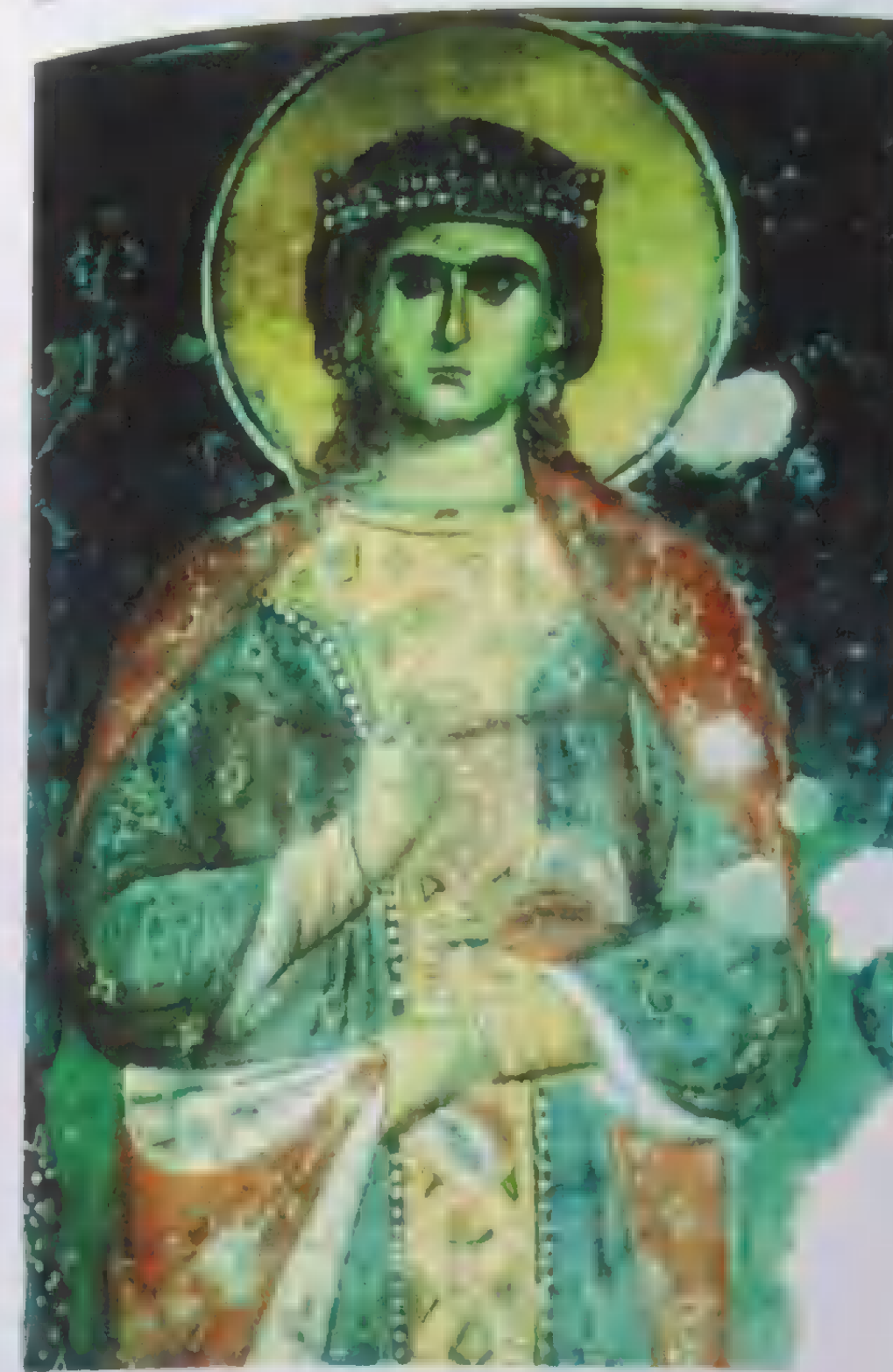


Abb. 112: Potamies, Panagia



Abb. 113: Pemonia



Abb. 114: Margarites, Georgios



Abb. 115: Platania



Abb. 116: Krustas, Ioannes



Abb. 117: Krustas, Ioannes



Abb. 118: Bathyako



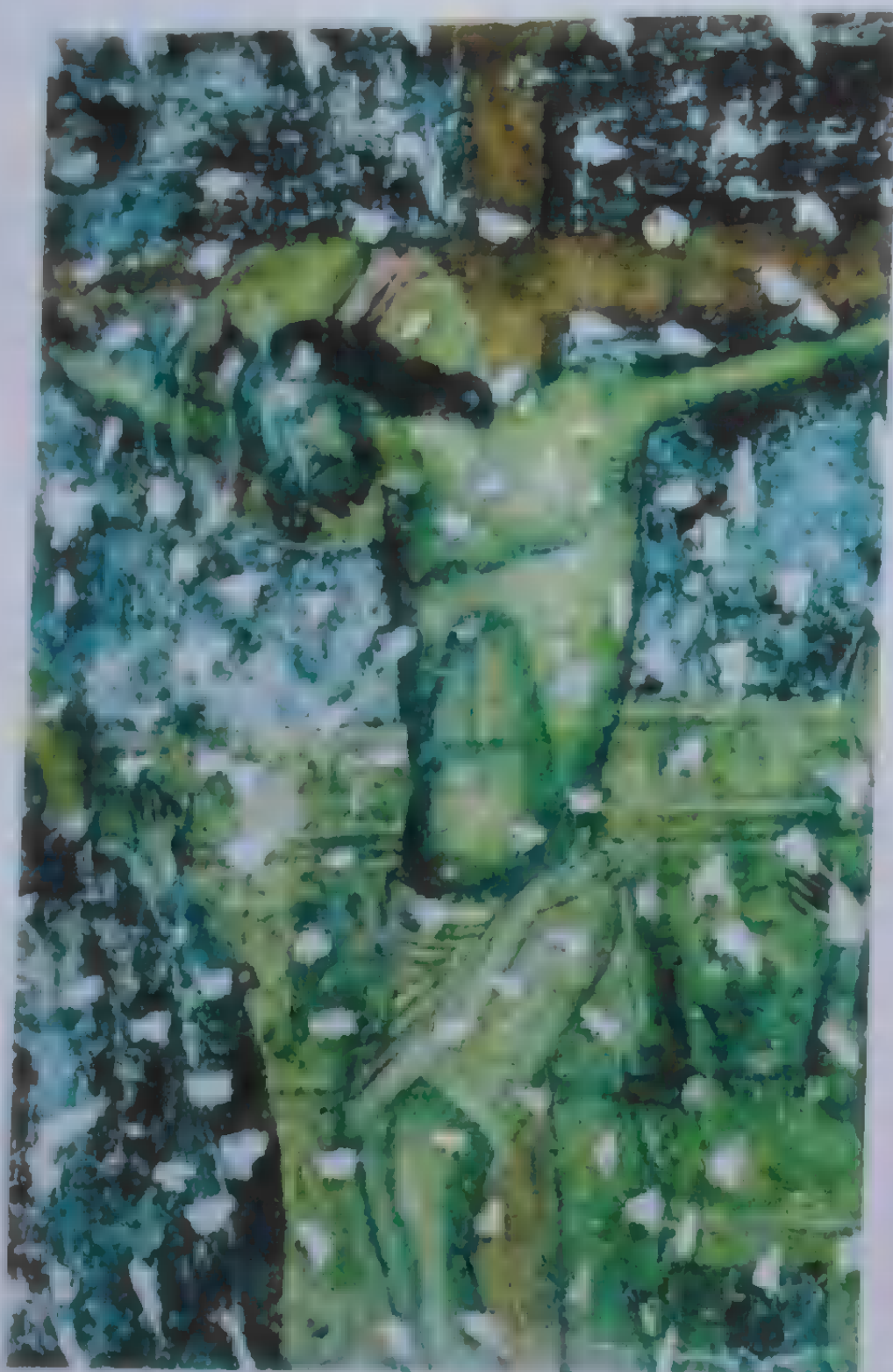


Abb. 119: Malles



Abb. 120: Limnes



Abb. 121: Limnes



Abb. 122: Thronos



Abb. 123: Thronos



Abb. 124: Lambiotes



Abb. 125: Anogeia

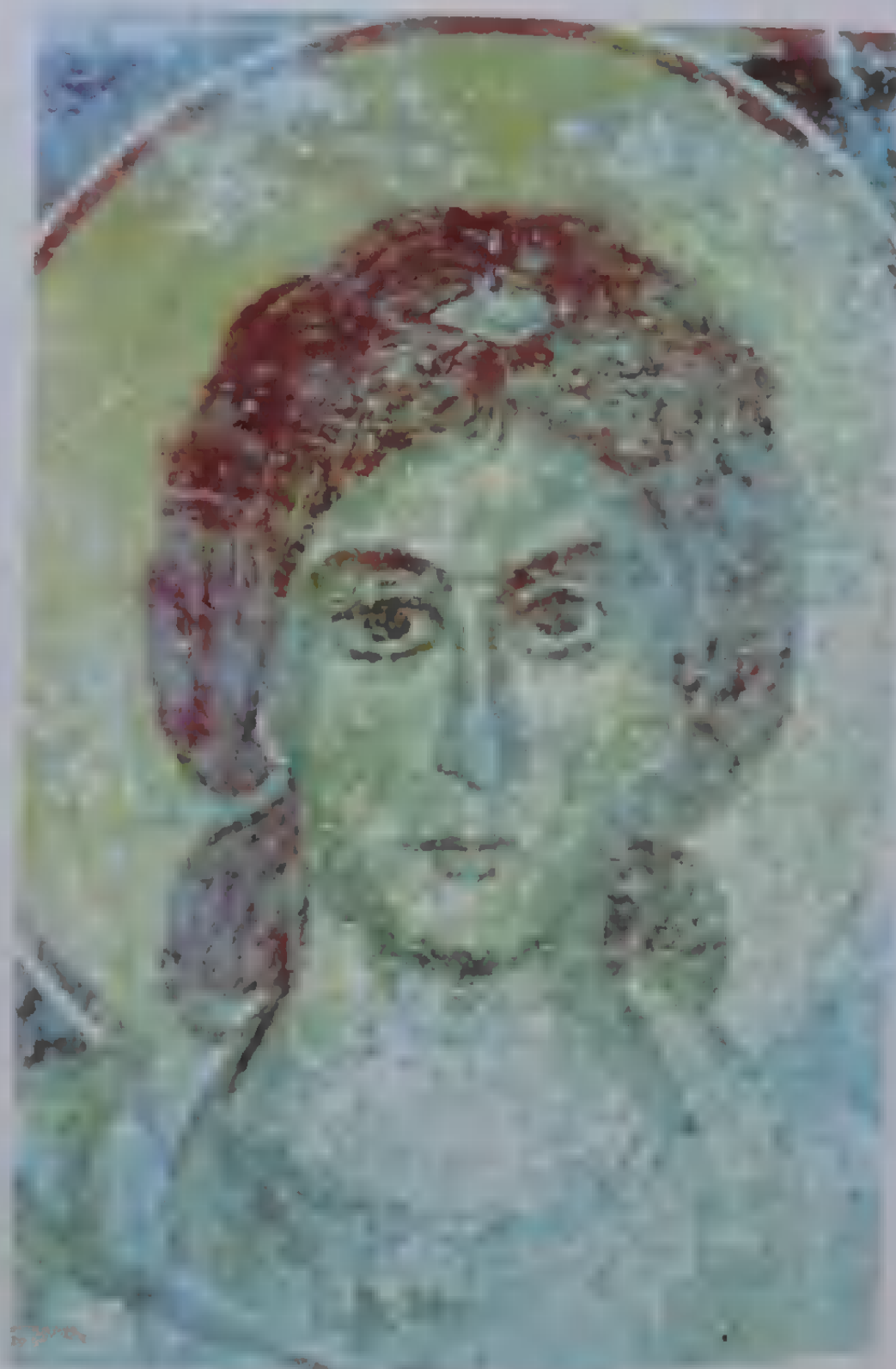


Abb. 126: Phodele



Abb. 127: Topolia

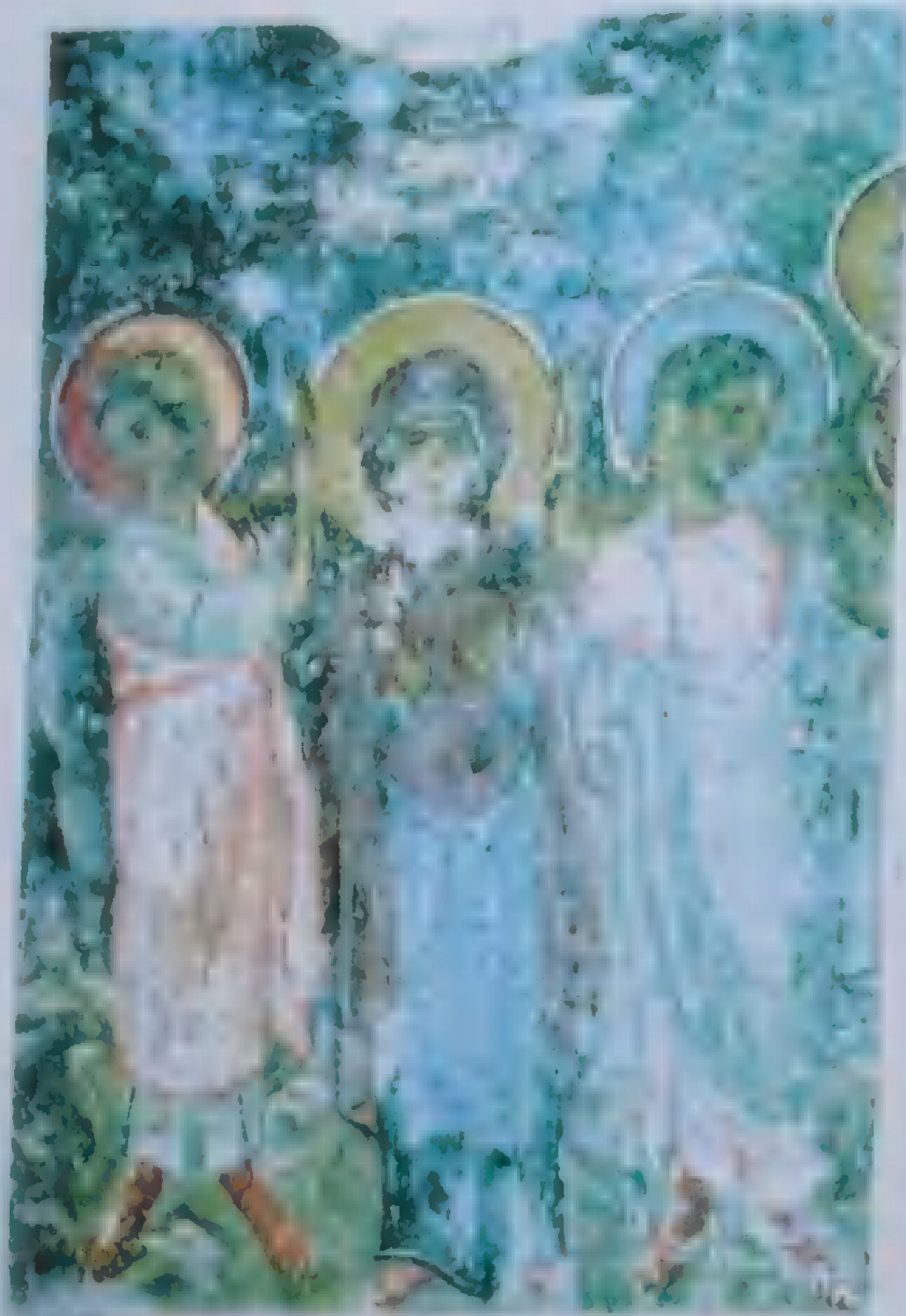


Abb. 128: Gerakari, Georgios



Abb. 129: Kritsa, Konstantinos



Abb. 131: Blithias



Abb. 130: Hag. Eirene



Abb. 132: Palaia Rumata



Abb. 133: Papagiannadon



Abb. 134: Smilen



Abb. 135: Smilen



Abb. 136: Apodulu



Abb. 137: Diskuri



Abb. 138: Achladiakais



Abb. 139: Kyteros



Abb. 140: Samaria



Abb. 141: Potamies, Heiland



Abb. 142: Argulio



Abb. 143: Balsamonero

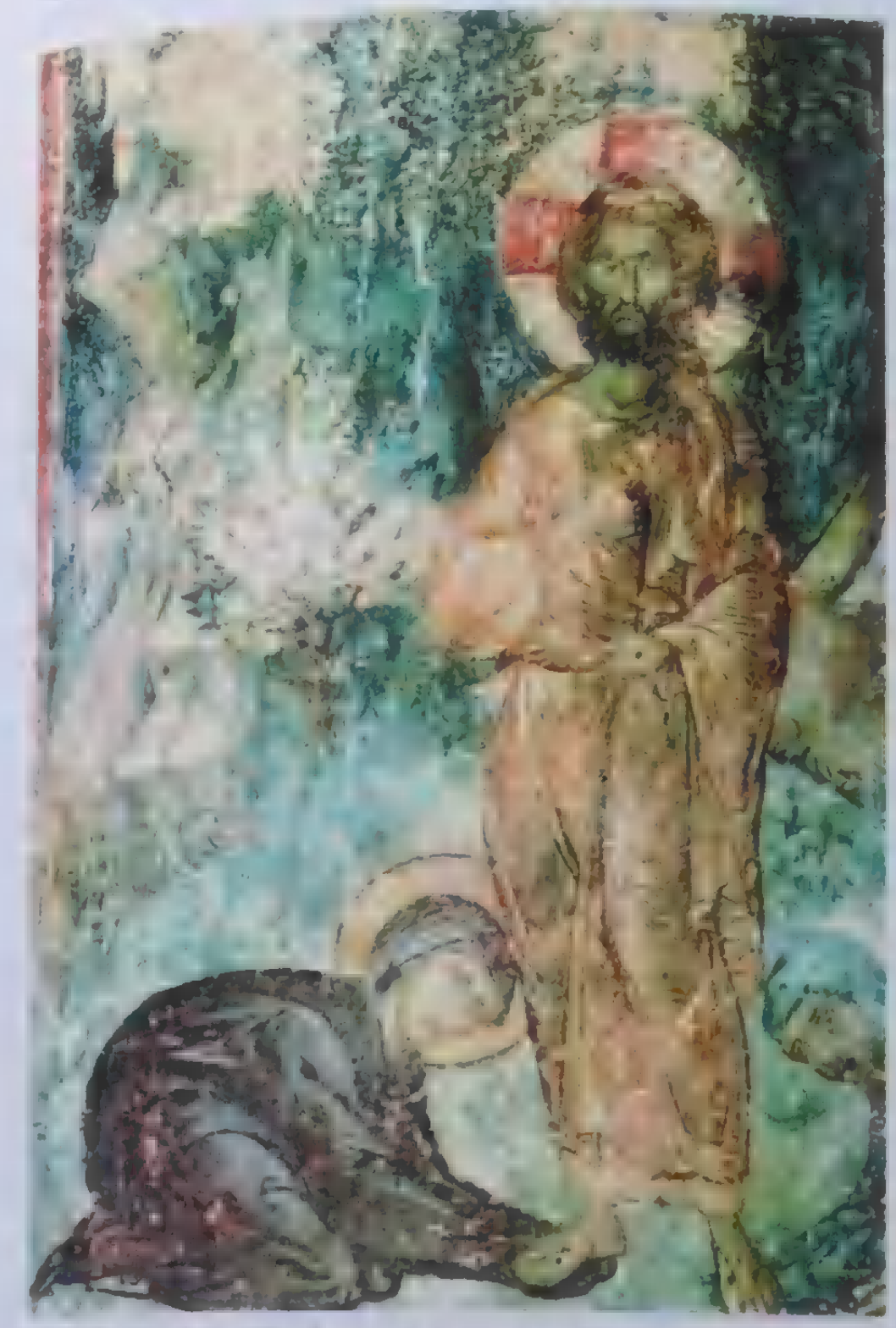


Abb. 144: Balsamonero



Abb. 145: Sgurokephali



Abb. 146: Galypha, Panteleimon



Abb. 147: Apostoloi, Georgios



Abb. 148: Apostoloi, Georgios



Abb. 149: Rustika



Abb. 150: Rustika



Abb. 151: Sugia



Abb. 152: Euangelismos



Abb. 153: Margarites, Ioannes



Abb. 154: Kephali, Athanasios



Abb. 155: Artos

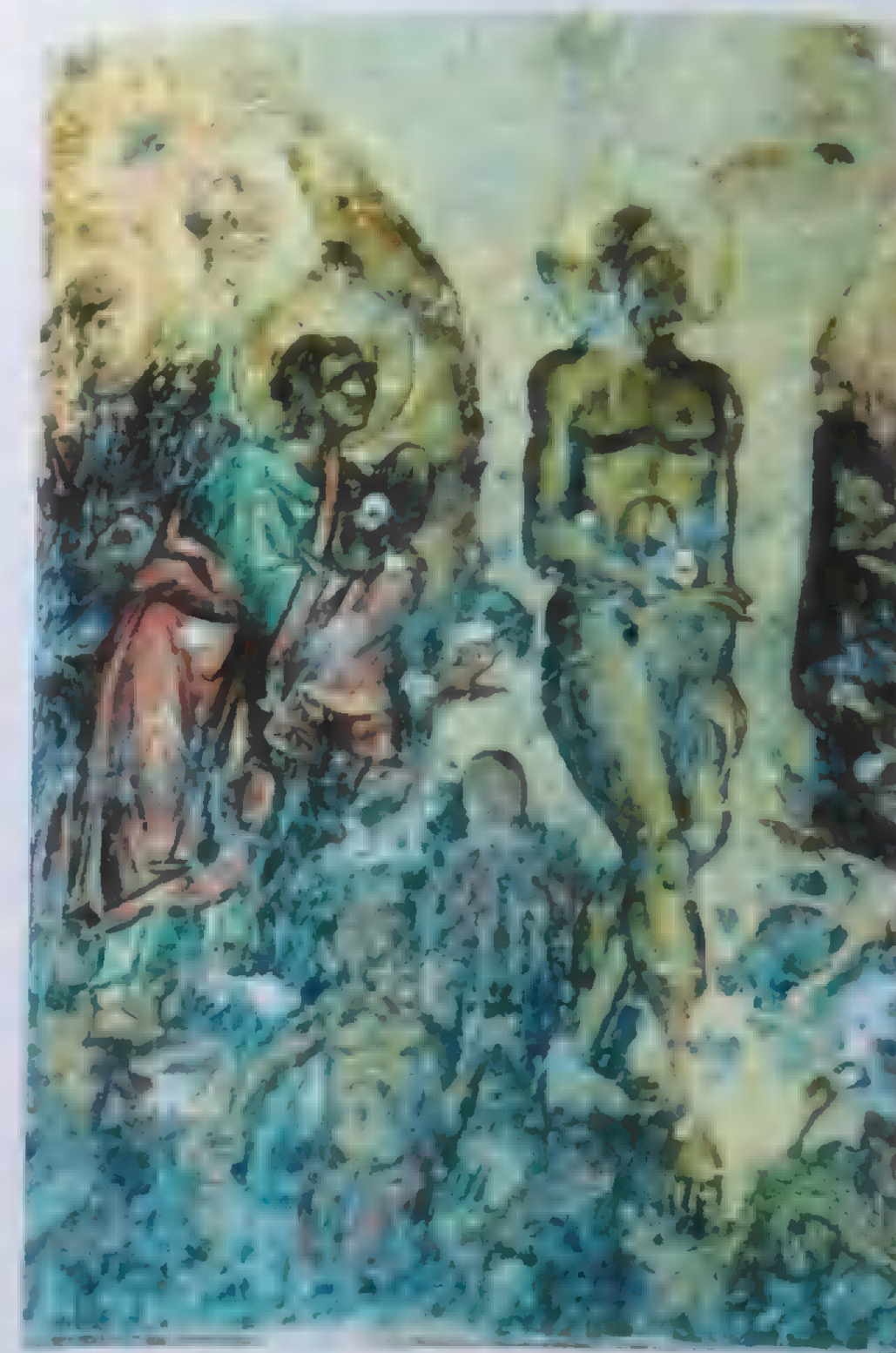


Abb. 156: Artos

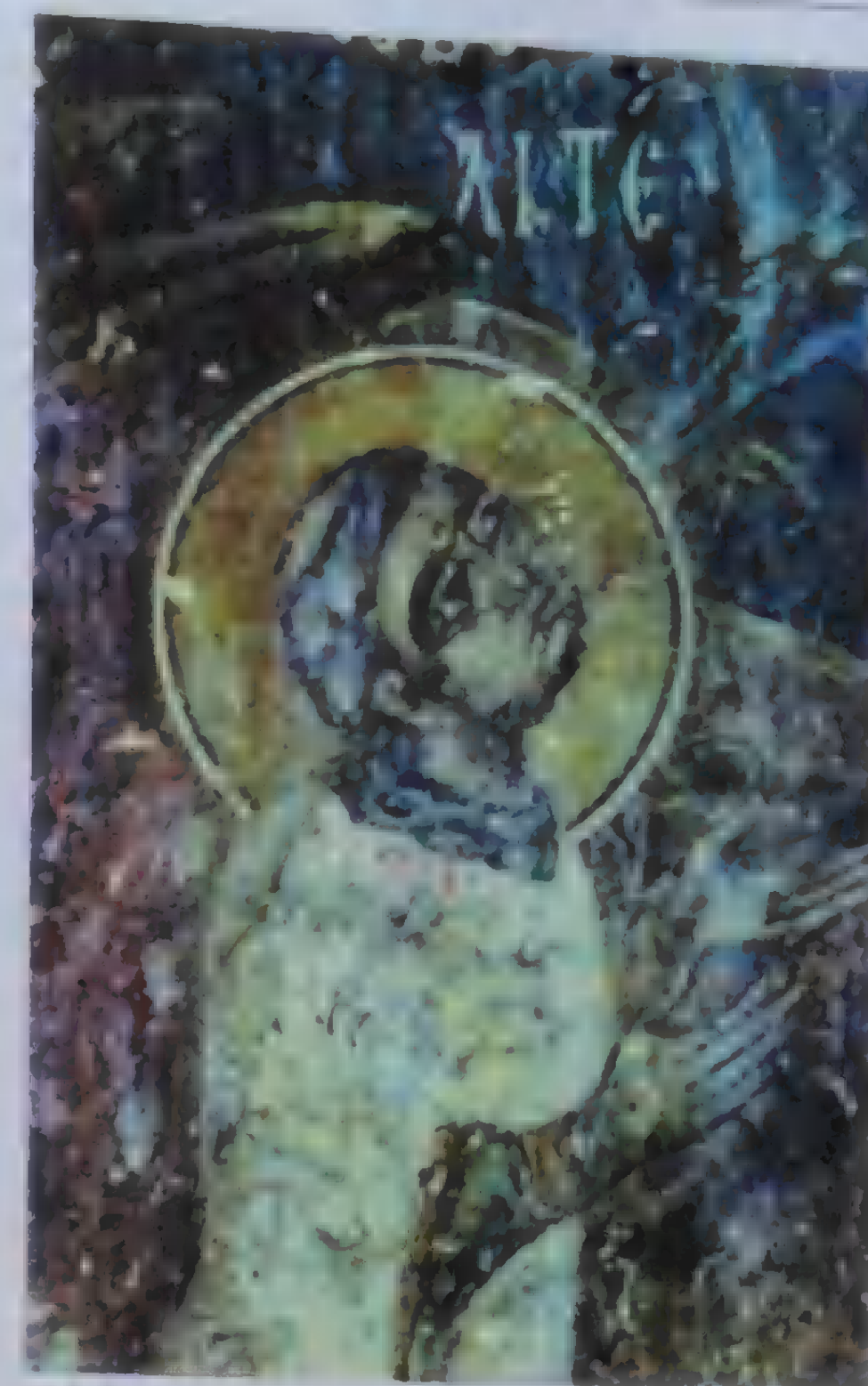


Abb. 157: Kastri



Abb. 158: Speli, Heiland

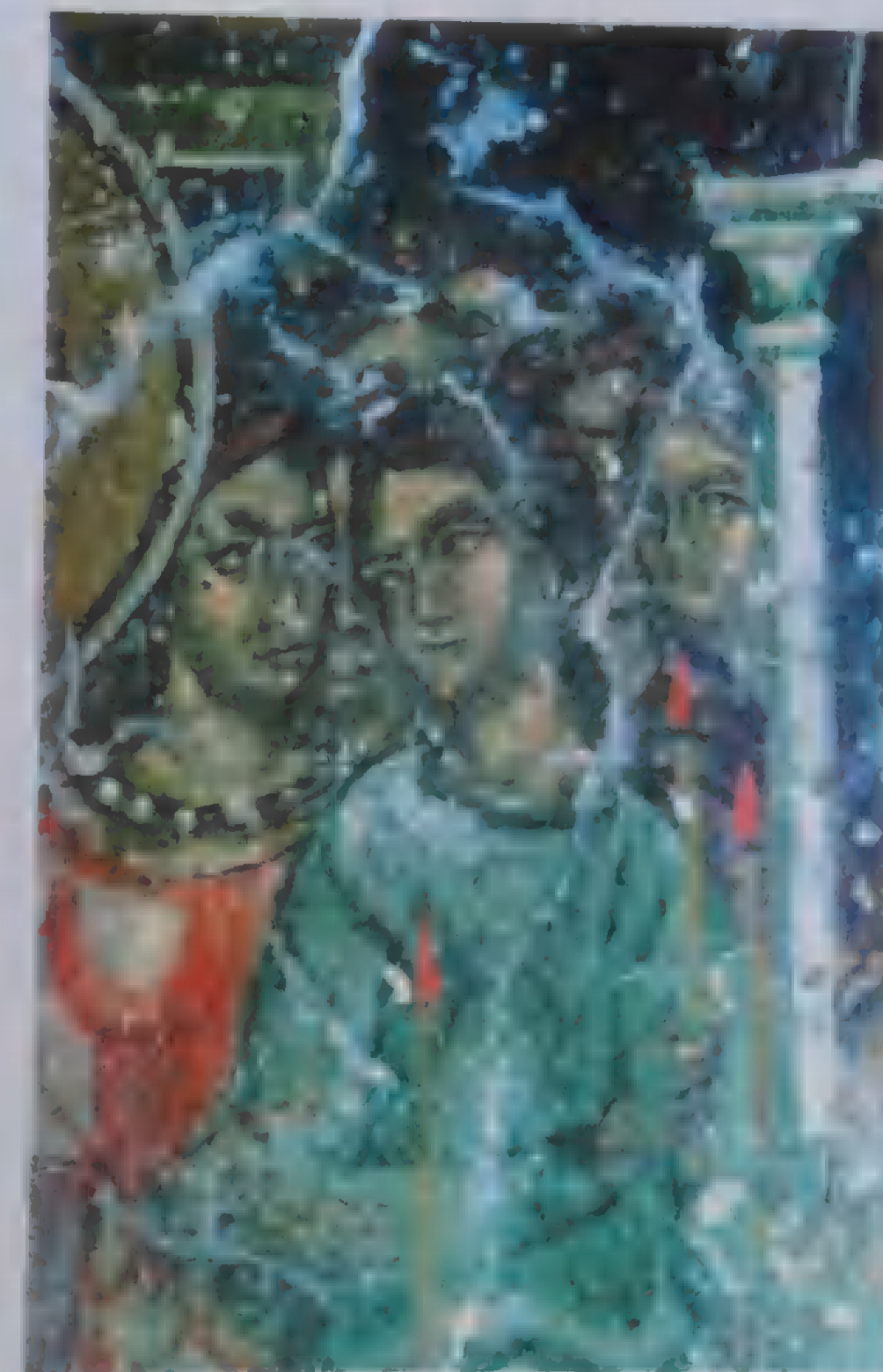


Abb. 159: Spelia



Abb. 160: Malatheros, Koimesis Marias



Abb. 161: Drapeti, Nikolaos



Abb. 162: Hag. Triada, Rethymnon



Abb. 163: Anisaraki, Panagia



Abb. 164: Meronas, Panagia



Abb. 165: Meronas, Panagia



Abb. 166: Sampas

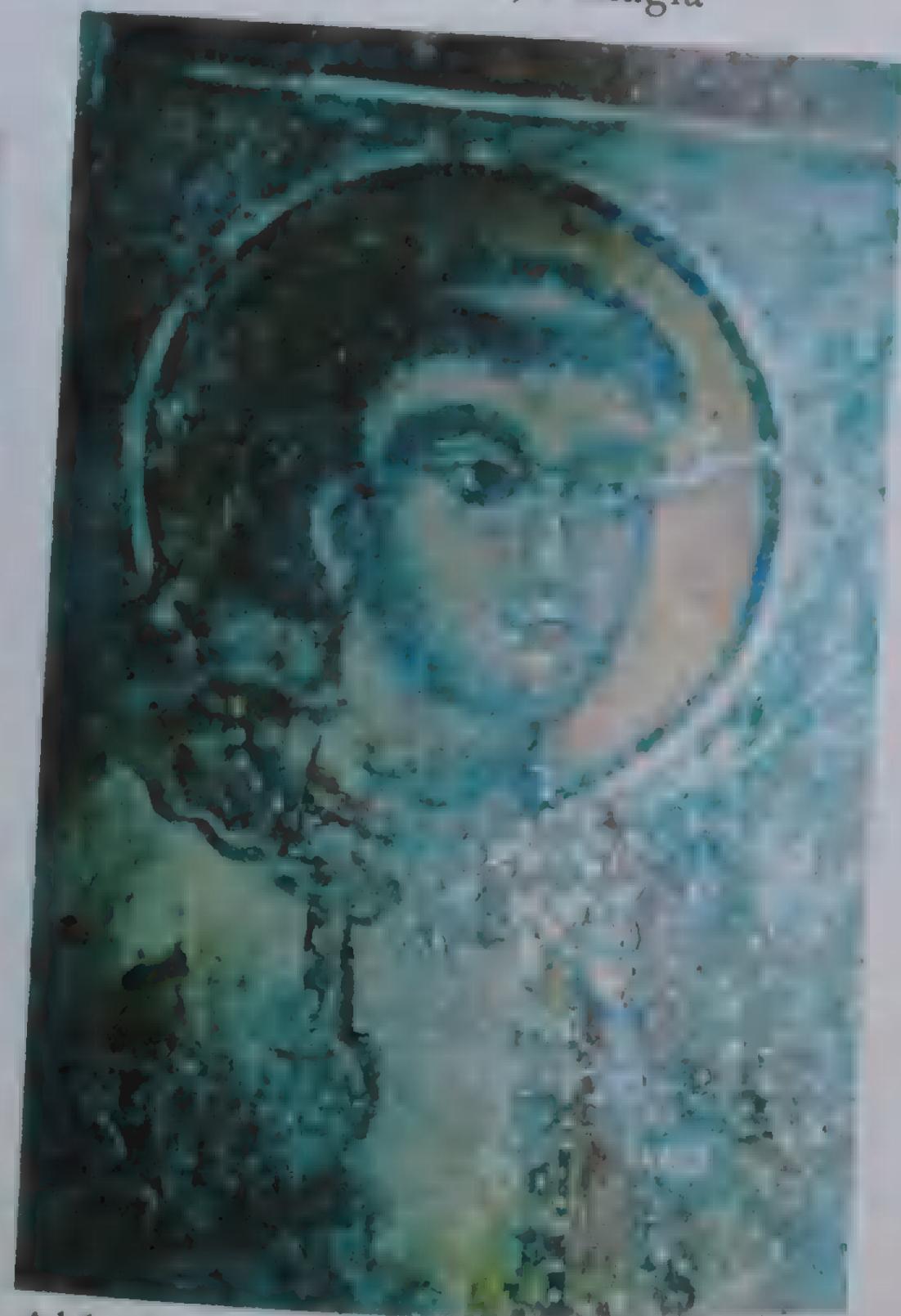


Abb. 167: Drakona



Abb. 168: Sklabopula, Panagia



Abb. 169: Sklabopula, Panagia



Abb. 170: Melissurgaki



Abb. 171: Kalathenes

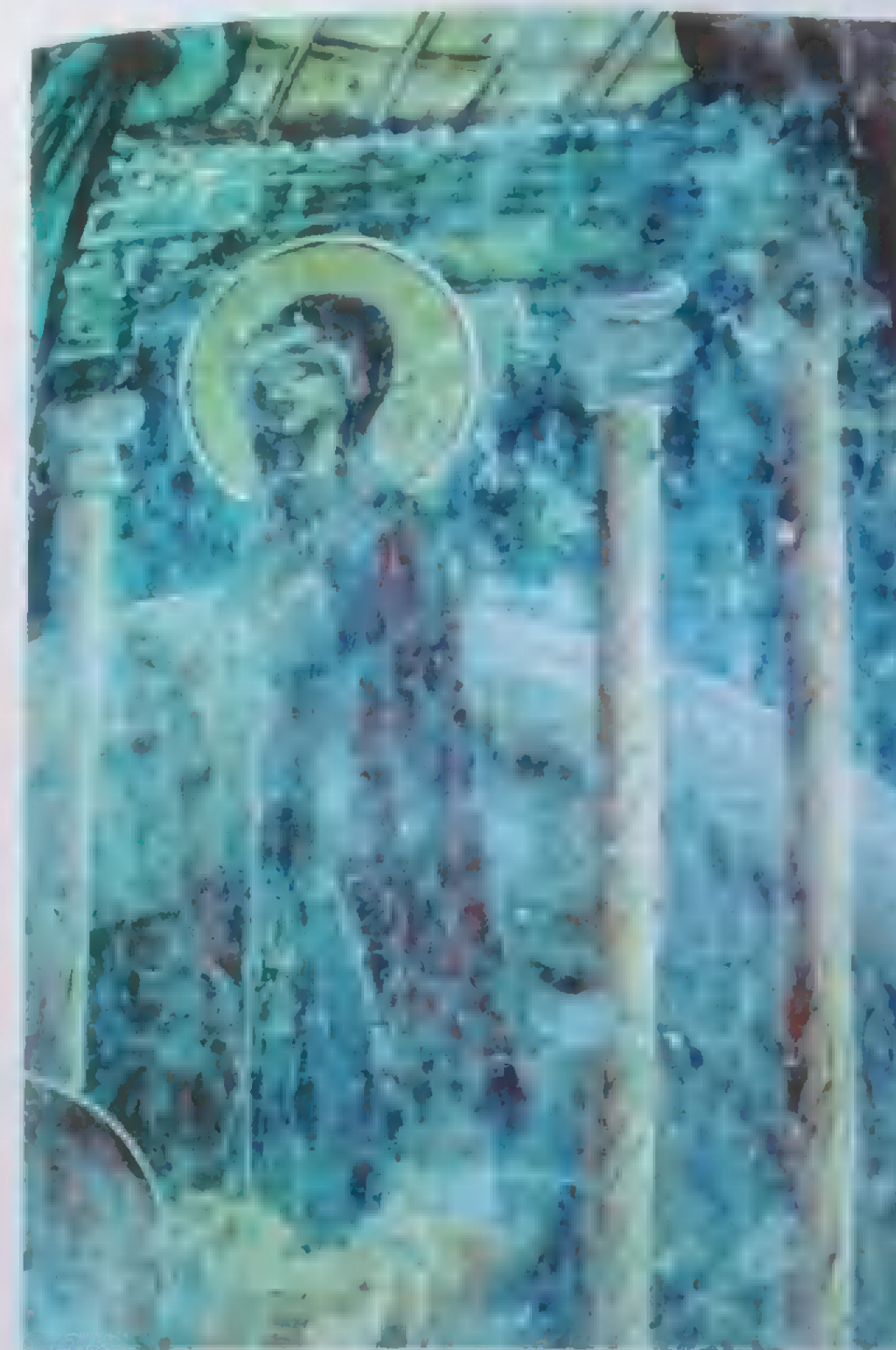


Abb. 172: Kato Balsamonero

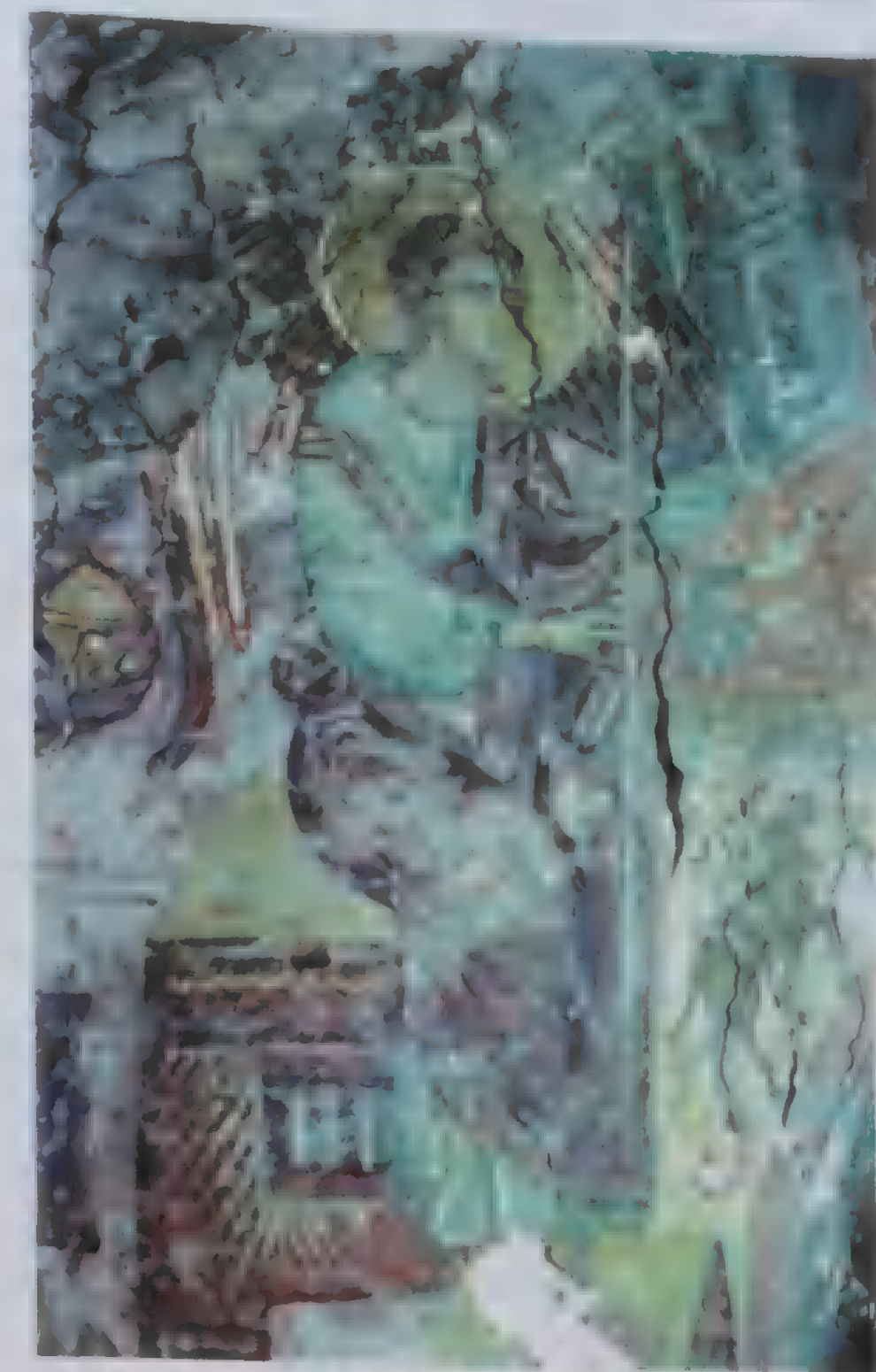


Abb. 173: Leibada



Abb. 174: Plemeniana



Abb. 175: Prines



Abb. 176: Selli

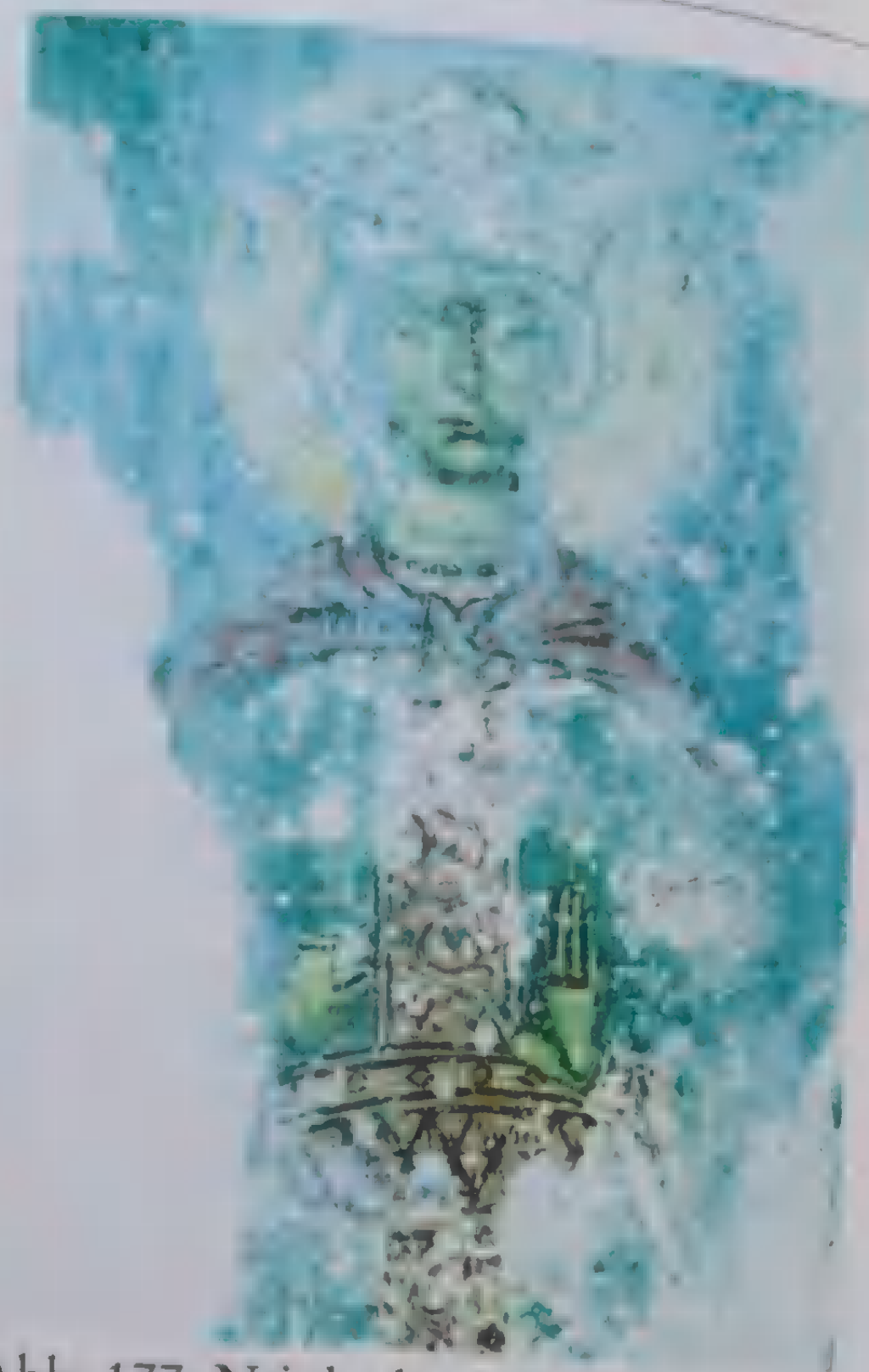


Abb. 177: Ntiplochori



Abb. 179: Tsiskiana

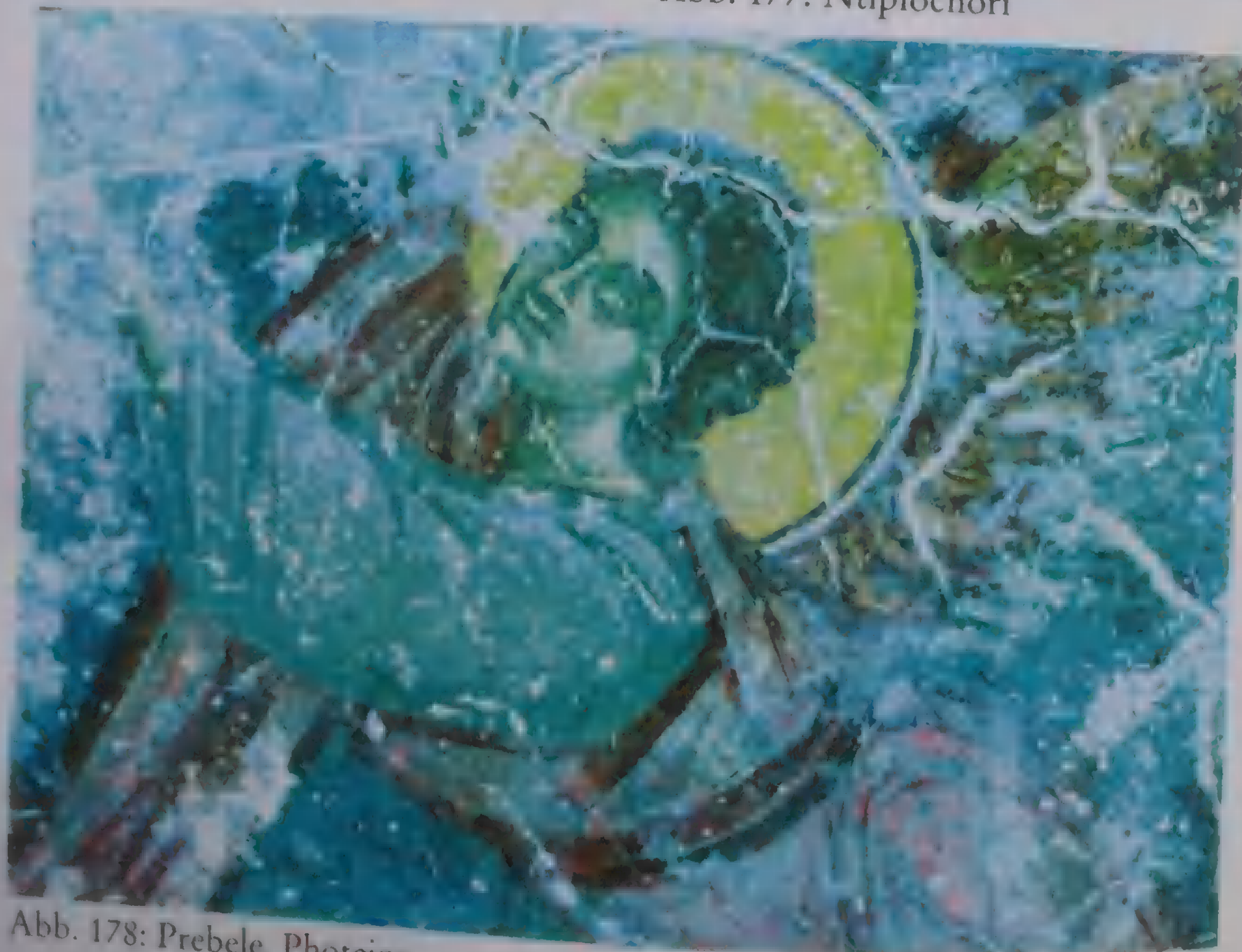


Abb. 178: Prebele, Photcine



Abb. 180: Erphoi



Abb. 181: Kapetaniana, Panagia



Abb. 182: Kapetaniana, Panagia



Abb. 183: Axos, Ioannes



Abb. 184: Andromyloi



Abb. 185: Kakodiki, Isidoros

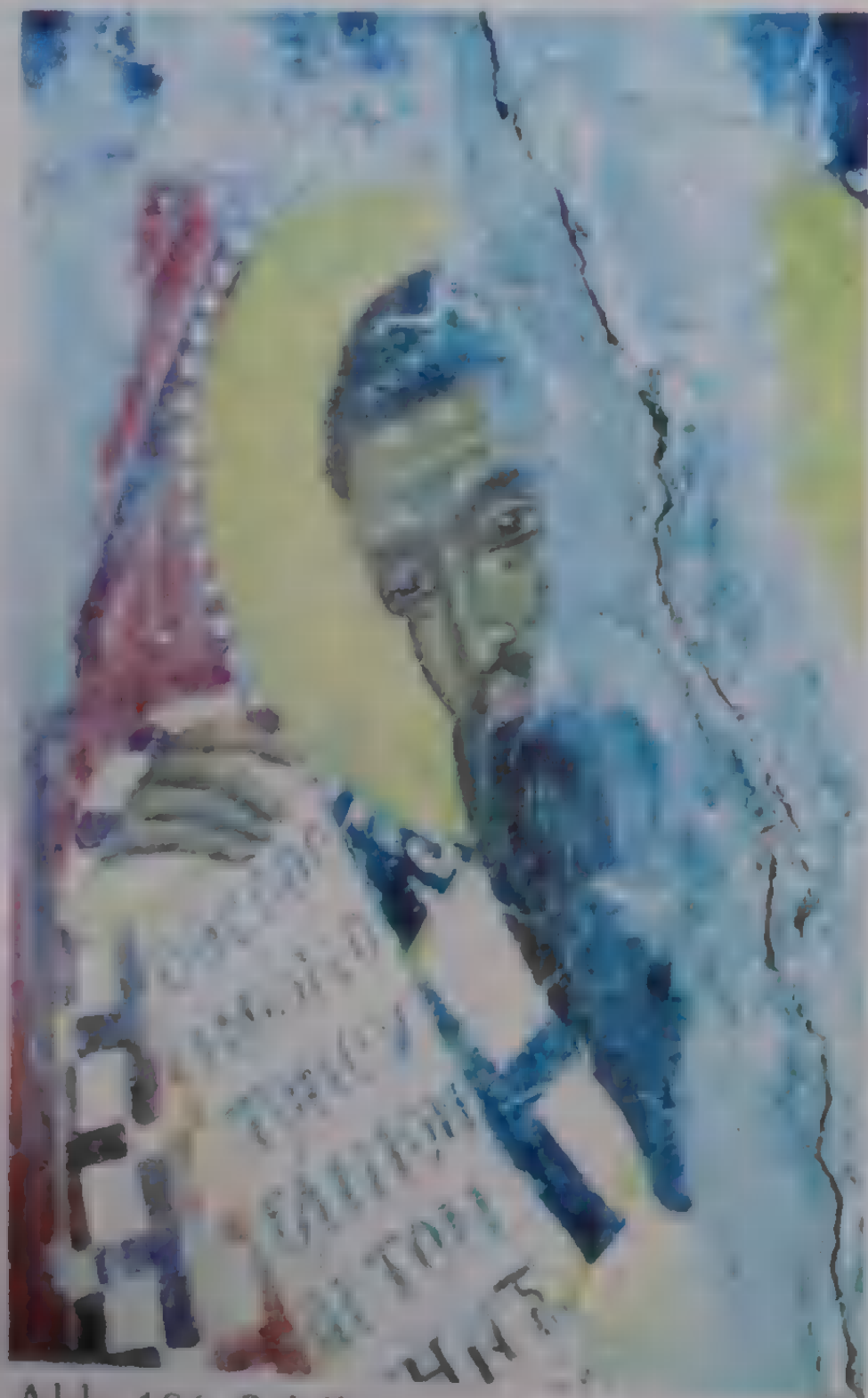


Abb. 186: Seirikari



Abb. 187: Malatheros, Michael



Abb. 188: Andromyloi



Abb. 189: Kapsodasos



Abb. 190: Chora Sphakion



Abb. 191: Kapetaniana, Michael



Abb. 192: Balsamonero



Abb. 193: Malles



Abb. 194: Emparos



Abb. 195: Abdu, Konstantinos



Abb. 196: Blachiana



Abb. 197: Palaia Rumata-Babuledon



Abb. 198: Ano Phloria



Abb. 199: Zymbragu



Abb. 200: Sklaberochori



Abb. 201: Sklaberochori



Abb. 202: Bukolies-Bairaktariana



Abb. 203: Prinos



Abb. 204: Monasteraki



Abb. 205: Mesa Lakonia



Abb. 206: Kameliana



Abb. 207: Kustogerako



Abb. 208: Kadros, Ioannes



Abb. 209: Kampanos



Abb. 210: Hag. Theodoroi



Abb. 211: Koxare-Nturuntu

- Ars Turcica. Akten des VI. Internationalen Kongresses für Türkische Kunst in München 1979. 1987, 2 Te.
1 Tafelband; ISBN 3-925801-00-6 DM
H. Hunger, Epidosis, Gesammelte Schriften zur byzantinischen Geistes- und Kulturgeschichte. 1989, 512
ISBN 3-925801-05-7 D
Eothen. 1. Jahresheft der Gesellschaft der Freunde islamischer Kunst und Kultur. 1990;
ISBN 3-925801-09-X D
Eothen. 2./3. Jahresheft der Gesellschaft der Freunde islamischer Kunst und Kultur. 1991/92;
ISBN 3-925801-18-9 D
Kurt Weitzmann, Sailing with Byzantium from Europe to America, Memoiren eines Kunsthistorikers. 199
615 S., 49 persönl. Photos, 900 Personenindex; ISBN 3-925801-17-0 D
Die Artuquiden-Schale im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Mittelalterl. Kunst zw. Ori
Occident. 1995, 104 S., 8 Farbabb. u. 20 Abb.; ISBN 3-925801-24-3 D

MÜNCHENER UNIVERSITÄTSSCHRIFTEN

Philosophische Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaft, Institut für Alte Geschichte

MÜNCHENER ARBEITEN ZUR ALTEN GESCHICHTE

- Bd. 1: K. Brodersen, Appians Abriß der Seleukidengeschichte (Syriake 45,232-70,369), Text und Komm
255 S.; ISBN 3-925801-03-0 D
Bd. 2: Boiotika, Vorträge vom 5. Int. Bötien-Koll. z. E. Prof. Dr. S. Lauffer. Herausg. von H. Beister u.
Buckler. 1989, 382 S., 69 Taf.; ISBN 3-925801-04-9 D
Bd. 3: K. Brodersen, Appians Antiochike (Syriake 1-45,231). Text und Komm. nebst Anhang: Plethons S
Excerpt. 1991, 256 S.; ISBN 3-925801-06-5 D
Bd. 4: N. Mantel, Poeni foedifragi, Untersuchung zur Darstellung röm.-karthag. Verträge zwischen 241 u
v.Chr. durch die röm. Historiographie. 1991, 168 S.; ISBN 3-925801-08-1 D
Bd. 5: Hellenistische Studien, Gedenkschrift für H. Bengston. Herausg. von J. Seibert. 1991, 166 S.;
ISBN 3-925801-10-3 D
Bd. 6: S. Kreuter, Außenbeziehungen kretischer Gemeinden zu den hellenistischen Staaten im 3. und 2.
v.Chr. 1992, 142 S., 2 Karten; ISBN 3-925801-12-X D
Bd. 7: T. Scheer, Mythische Vorväter, Zur Bedeutung griechischer Heroenmythen im Selbstverständnis
at. Städte. 1993, 394 Seiten, 15 Abb.; ISBN 3-925801-13-8 D
Bd. 8: S. Baumgart, Die Bischofsherrschaft im Gallien des 5. Jh., eine Untersuchung zu den Gründen u
Anfängen weltlicher Herrschaft der Kirche. 1995, 220 S.; ISBN 3-925801-16-2 D
Bd. 9: U. Händl-Sagawe, Der Beginn des 2. Punischen Krieges, ein historisch-kritischer Kommentar z
Buch 21. 1995, 432 S., 12 Karten; ISBN 3-925801-15-4 D
Bd. 10: H. Nottmeyer, Polybios und das Ende des Archaierbundes, Untersuchungen zu den römisch-acha
Beziehungen ausgehend von der Mission des Kallikrates bis zur Zerstörung Korinths. 1995, 192
ISBN 3-925801-19-7 D

AUDITORIUM

Texte und Bilder für das Studium im Taschenbuchformat

- Bd. 1: Hatto H. Schmitt, Rom und die griech. Welt, von der Frühzeit bis 133 v.Chr. Antike Quellen in Ü
zung. 1992, 256 S.; ISBN 3-925801-11-1 D

MÜNCHENER ARBEITEN ZUR KUNSTGESCHICHTE UND ARCHÄOLOGIE

- Bd. 1: M. Siebler, Studien zum augusteischen Mars Ultor. 1987, 206 S.; ISBN 3-925801-01-4 D
Bd. 2: Festschrift für Klaus Wessel zum 70. Geburtstag, in memoriam. 28 Beiträge zur frühchristl. u. by
Kunstgeschichte. 1988, 385 S., 162 Abb.; ISBN 3-925801-02-2 D
Bd. 3: Th. Steppan, Die Athos-Lavra und der trikonchale Kuppelnaos in der byzantinischen Architektur
272 S., 169 Abb., 4°; ISBN 3-925801-14-6 D
Bd. 4: M. Bissinger, Kreta, byzantinische Wandmalerei. 1995, 368 Seiten, 211 Farbabbildungen, 4°;
ISBN 3-925801-21-9 D

MÜNCHENER ARBEITEN ZUR MUSIKTHEORIE UND INSTRUMENTENKUNDE

- Bd. 1: K. Restle, Bartolomeo Cristofori und die Anfänge des Hammerklaviers. Quellen, Dokumente un
Instrumente des 15. - 18. Jh. 1991, 448 S., Leinen; ISBN 3-925801-07-3 D

